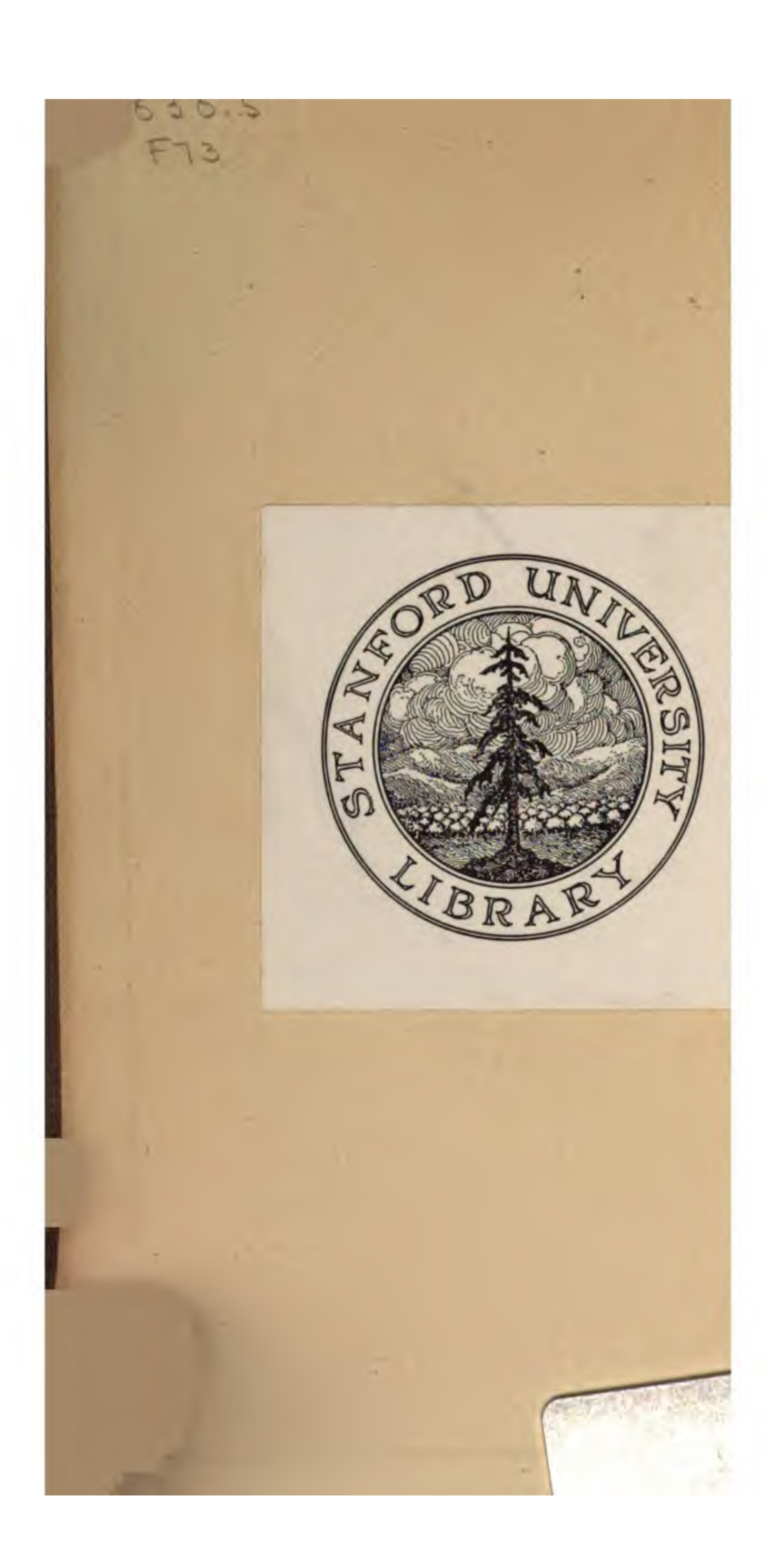



STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY







Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXIX.

Franz Grillparzers Ästhetik.

Von

Dr. Fritz Strich.



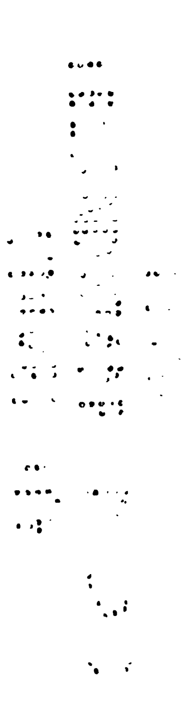
BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Franz Grillparzers Ästhetik.

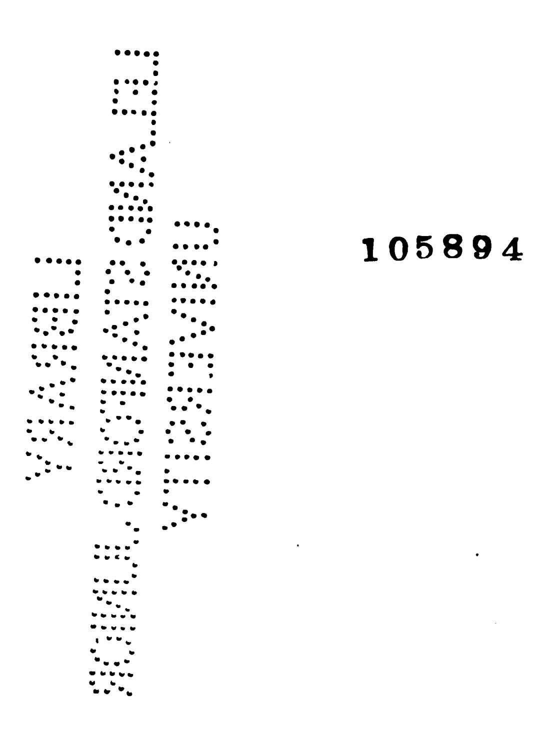
Von

Dr. Fritz Strich.





BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.



Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorrede.

Meine Abhandlung hat es sich zur Aufgabe gemacht, Grillparzers ästhetische Studien im Gegensatz zu einigen rein systematischen Darstellungen, wie sie Reich,[1]) Jodl,[2]) Fürst,[3]) Ehrhard[4]) geliefert haben, mit erklärender Heranziehung auch der allgemein philosophischen, psychologischen, historischen und kritischen Aufzeichnungen, wie der Briefe, Tagebücher und der zugänglichen Gespräche[5]) einer historischen Betrachtung zu unterziehen, aber auch den großen Zusammenhang all dieser einzelnen Niederschriften aufzuweisen, wie auch die vorkommenden Widersprüche wo möglich zu begründen.

Den Schwerpunkt meiner Arbeit erblicke ich darin, einmal die ästhetisch-philosophischen Quellen aufzudecken, aus denen Grillparzer unmittelbar geschöpft hat, die Dichtungen zu bestimmen, welche vor allem seine Dramaturgie gestalteten, ferner die sonstigen Einflüsse sowie die Gelegenheiten festzustellen, durch die sich die Gedanken etwa als bewußter

---

[1]) Emil Reich, „Grillparzers Kunstphilosophie", Wien 1890.

[2]) Friedrich Jodl, „Grillparzers ästhetische Anschauungen". Wiener Zeitung 1898, Nr. 280. „Grillparzers Ideen zur Ästhetik". Grillparzer-Jahrbuch (zitiert: Jahrb.) X, 45.

[3]) Rudolf Fürst, „Der Kunsttheoretiker Grillparzer und seine Stellung zum Realismus". Bericht über die Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag im Jahre 1890. Prag 1891. S. 29—41.

[4]) August Ehrhard, „Franz Grillparzer". Deutsche Ausgabe von Moritz Necker. München 1902.

[5]) Die von Sauer im Verlage des Literarischen Vereins zu Wien herausgegebene Sammlung von Grillparzers Gesprächen habe ich nicht mehr benutzen können, da bei ihrem Erscheinen schon der größte Teil des Buches gedruckt war.

Gegensatz zu den Anschauungen anderer Denker der Vergangenheit oder Strömungen der Gegenwart gestalteten, endlich die immanente Wandlung und Entwicklung der einzelnen Ideen zu verfolgen.

Auch die ungemein wichtige Frage, um derentwillen eine Dichterästhetik erst ihre eigentliche Bedeutung erhält, das Verhältnis von Theorie und Praxis, ist nicht unberücksichtigt geblieben. Doch möchten diese Dinge nur als eine abrundende Beigabe angesehen werden. Denn da eine gründliche und vollständige Darlegung dieses schwierigen Gegenstandes eine eigene, umfangreiche Bearbeitung erforderlich machen würde, habe ich mich nur in einigen wichtigen Punkten auf längere Ausführungen eingelassen, in anderen mich auf Proben oder Andeutungen beschränkt oder bereits gewonnene Resultate der Forschung zum Vergleich mit der Theorie herangezogen. Daß ich zu letzterem Zwecke zwei neue Arbeiten über Grillparzer von Michael Lex und O. E. Lessing zu spät kennen lernte, um sie in den bereits fertigen Text hineinzuarbeiten, bedaure ich sehr. Auch habe ich einige Exkurse, die durch die geistvollen Abhandlungen der genannten Verfasser überflüssig oder überholt wurden, lieber herausgenommen und an den betreffenden Stellen kurz auf diese Bücher verwiesen.

Was den Titel und Gegenstand meiner Arbeit betrifft, so muß ich bemerken, daß die Ästhetik der Musik und Malerei von der Behandlung ausgeschlossen wurden, und zwar nicht nur deswegen, weil erstere bereits eingehende Würdigungen von fachmännischer Seite gefunden hat, letztere ihres sehr geringen Materials und ihrer minderen Bedeutung wegen auf eine eigene Bearbeitung kaum Anspruch erheben kann; sondern vor allem darum, weil der Ausgangspunkt meiner Abhandlung Grillparzers Dramaturgie als der wichtigste Bestandteil einer Dramatikerästhetik war und sich erst im Laufe der Arbeit die dringende Notwendigkeit herausstellte, die Dramaturgie sich von dem Hintergrunde der allgemeinen Poetik, diese aber wiederum von dem der gesamten Ästhetik abheben zu lassen. Demnach arbeitete ich am zweckmäßigsten die allgemeine Ästhetik und Poetik ineinander, wobei denn Musik und Malerei

nur insoweit berücksichtigt werden konnten, als sie unter den allgemeinen Begriff der Kunst fallen oder sich innerhalb dieses von dem Gebiete der Dichtung abgrenzen. Ebenso kamen im zweiten Teil, der Dramaturgie, Epos und Lyrik nur insoweit in Betracht, als sich diese Gattungen von dem Drama wesentlich unterscheiden und durch die Abgrenzung sich das Drama charakterisiert. Da freilich Grillparzers Denken ganz naturgemäß vor allem auf das Drama gerichtet war, so lösten sich auch die Theorien von Epos und Lyrik fast restlos in die Poetik und Dramaturgie auf.

Was die Methode der Behandlung und die mit großen Schwierigkeiten verbundene Anordnung des Stoffes betrifft, so wird die Arbeit selbst diese zu rechtfertigen haben.

Zum Schluß möchte ich noch Herrn Regierungsrat Professor Dr. Glossy in Wien für freundlichst gewährten Einblick in die Schätze des Grillparzerarchivs, sowie den Herren Dr. Bettelheim und Dr. Arnold für ihre liebenswürdige Unterstützung während meines Aufenthaltes in Wien, vor allem aber dem Herausgeber der „Forschungen“ selbst, Herrn Professor Dr. Muncker, für Rat und Hilfe meinen wärmsten Dank aussprechen.

Inhalt.

Einleitung.

§ 1.

Grillparzers Stellung zur Ästhetik.

„Wenn man das Wort Ästhetik ausspricht, so kann man damit zweierlei meinen: Ästhetik als einen Teil der Philosophie, und Ästhetik als Kunstlehre.“ [1]) Die Berechtigung der ersteren steht nach Grillparzers Meinung außer allem Zweifel; denn der Mensch soll „über alles denken, nicht aufhören, zu versuchen, auf die Gefahr, das Letzte seines Strebens nie zu erreichen.“ Denkt er doch über den sicherlich unergründlichen Zusammenhang der Welt nach. Aber die Welt besteht, ob wir sie begreifen oder nicht. Ein Wissen könnte sie nicht anders gestalten, ein Nichtwissen untergräbt nicht ihr unwandelbares Sein.

Die Welt des Kunstschönen besteht nicht, sie ist ein Traum im Geiste des Menschen, der nach Schöpfung und Wirklichkeit verlangt. Bleibt da auch ein Wissen oder Nichtwissen fruchtlos und gleichgültig? Der Mensch kann richtig denken ohne Logik, rechtschaffen handeln ohne Moral, und das Schöne empfinden und schaffen ohne Ästhetik. Die Antwort also lautet: Ein Wissen ist gleichgültig und fruchtlos in Hinsicht rein positiver Wirkung. Ohne Zweifel aber würde eine richtige Ästhetik uns vor dem ganz Verkehrten und Absurden bewahren können. Eine falsche Ästhetik dagegen kann leicht die schlimmsten Folgen nach sich ziehen. Diesen engen Wirkungskreis, den Grillparzer um das Jahr 1840 der Ästhetik

[1]) Werke, 5. Auflage XV, 23.

als Kunstlehre angewiesen, nimmt er ihr bis auf den letzten Rest am Abend seines Lebens: Die wahre Ästhetik ist durchaus entbehrlich, die falsche geradezu verderblich.[1]) Und wieder die gleiche Begründung. Nur ist nun auch das Negative der Aufgabe unbetont geblieben.[2])

Der Kampf gegen die Ästhetik ist durch des Dichters ganzes Leben ohne Unterbrechung zu verfolgen. Nur einmal tut sich eine versöhnliche Anschauung kund. Das geschah innerhalb der Aufzeichnungen, die er sich selbst 1819 „zur Kunstlehre" anlegte. Die betreffende Bemerkung ist offenbar (wie viele der gleichjährigen Studien) im Anschluß an die Lektüre Kants entstanden. Kant hatte sein Kapitel der Urteilskraft „Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack" so begonnen: „Zur Beurteilung schöner Gegenstände als solcher wird Geschmack, zur schönen Kunst selbst aber, d. i. der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert."[3]) Dazu offenbar setzt nun Grillparzer die Worte:[4]) „Wozu also eine Ästhetik, wenn sie weder lehren kann, wie das Schöne hervorzubringen, noch wie es mit Geschmack zu genießen ist?" Und der Dichter gibt die Antwort: „Dazu, weil es die Sache eines vernünftigen Menschen ist, sich von allen seinen Handlungen und Urteilen einen Grund angeben zu können. Wenn die Ästhetik auch keine Rechenkunst des Schönen ist, so ist sie doch die Probe der Rechnung." Außer dieser kleinen Niederschrift ist alles Weitere Gift und Galle, und nur die Kunsthistoriker machen den bestgehaßten Kunstphilosophen als völlig überflüssige und darüber hinaus auch hemmende und zerstörende Elemente im Reiche der Kunst den Rang streitig.

Das harte und ungerechte Urteil des Dichters ist nun wohl zu erklären, und der Grund liegt nicht nur in der so oft anzutreffenden Abneigung des schaffenden Künstlers gegen alle nackte Theorie. In seiner Selbstbiographie erzählt uns Grillparzer, wie er während seiner philosophischen Studienjahre an der Wiener Universität (1804—6) die Geringschätzung der

---

[1]) Werke XVI, 25.

[2]) Vgl. auch das Epigramm III, 236.

[3]) Kritik der Urteilskraft (Reclam) I. T. § 48, S. 178.

[4]) XV, 10.

Professoren auf die von ihnen vorgetragenen Wissenschaften übertrug. Der Professor der Ästhetik aber war „das gerade Widerspiel seines Faches“.[1]) Solche Jugendeindrücke bleiben leicht für das ganze Leben haften, und Grillparzer ist keiner Wissenschaft und keinem Gelehrten jemals ganz gerecht geworden.

Dazu aber tritt ein zweiter, nicht minder wichtiger Umstand. Nach des Dichters eigenem Zeugnis übte das von Schreyvogel unter dem Namen Thomas West herausgegebene Sonntagsblatt eine starke Wirkung auf seine Bildung aus,[2]) und diese Wochenschrift begann ein Jahr nach Beendigung seiner philosophischen Studien zu erscheinen (1807—9). Schreyvogel aber hatte sein Blatt zu einer Waffe gegen alle spekulative Ästhetik gemacht.[3]) Er war ein Sohn der deutschen Aufklärung und als solcher der erbittertste Gegner alles romantischen Wesens. Diese Ästhetik aber war dem Boden der Romantik entsprossen. Als der Dramaturg den jungen Grillparzer kennen gelernt hatte, verstärkte er natürlich durch seinen persönlichen Einfluß die Wirkung des Sonntagsblattes ganz ungeheuer, und wo wir ihn im Kampfe gegen die Romantik erblicken, steht Grillparzer an Schreyvogels Seite. Dabei ist freilich die merkwürdige Erscheinung eingetreten, daß der Anreger selbst eine leise Wandlung seiner Ansichten durchmachte, wie seine Tagebücher deutlich erkennen lassen,[4]) der Angeregte aber in seinem unversöhnlichen Haß gegen die deutsche Romantik bis in sein spätestes Alter verharrte. Wie Schreyvogel hat nun Grillparzer im Kampfe gegen die Ästhetik fast stets die Brüder Schlegel, Schelling, Hegel und seine Schule im Auge, und der tiefste und letzte Grund seines Hasses liegt in der seinem Wesen völlig fremden spekulativen Ästhetik selbst.[5])

---

[1]) XIX, 32.
[2]) XIX, 61.
[3]) Sonntagsblatt Nr. 75. 1808. S. 177.
[4]) Tagebücher, hg. v. Karl Glossy. I, 243. II, 179. 260. 265.
[5]) Die bereits oft hervorgehobene Einwirkung Schreyvogels auf Grillparzers Stellung gegen die Romantik wurde wohl auch noch durch persönliche Gründe des Dichters verstärkt. Friedrich und A. W. Schlegel, Tieck, Solger und andere Anhänger der Romantik haben Grillparzer teils verspottet und in Grund und Boden kritisiert, teils ihn totzuschweigen gesucht. Vor allem sind aber natürlich die Gründe von des Dichters Abneigung in seiner Ästhetik zu suchen.


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY

ein treues Gedächtnis bewahrt, ihm auch in einer kleinen Posse ein bisher noch unenthülltes Denkmal errichtet.[1]) Eindrücke positiver Art konnte er nach seinem Zeugnis in dieser „trüben, wüsten Zeit" nicht empfangen. Am eigenen Studium hinderten ihn seine „Ideen von akademischer Freiheit". Den Neuerungen Kants freilich zeigte er sich darum während der Rechtsstudien (1807—11) nicht weniger zugänglich. Jetzt holte er das Versäumte nach und drang gemeinsam mit einigen Freunden in die für sie „damals neue Kantische Philosophie" ein. Das Naturrecht lag den Juristen am nächsten.[2]) Entscheidende Eindrücke scheint der junge Dichter damals noch nicht von Kant empfangen zu haben. Er hätte sonst unmöglich im Jahre 1810 jenes Pamphlet gegen alle bisherige Philosophie in sein Tagebuch schreiben können, das mit den Worten beginnt: „Es wandelt mich immer ein Lachen an, wenn ich das Wort Philosophie höre."[3]) Die folgende Erkenntnis aber, daß die Philosophie noch viel zu sehr die Psychologie vernachlässige, ist, wie wir noch hören werden, von hoher Bedeutung für die Ausbildung seiner eigenen Ästhetik geworden.

Ob Grillparzer in den Jahren seiner Rechtsstudien auch die Kritik der Urteilskraft kennen gelernt hat, ist nicht festzustellen; doch mußten ihm ja ihre Grundzüge sicherlich auf einem Umwege bekannt geworden sein, denn im Jahre 1810 hat er Schillers „Kleine vermischte Schriften" gelesen. Dieses Jahr brachte die bedeutungsvolle Wendung Grillparzers von dem bis dahin vergötterten Dichter seiner Jugend, Schiller, zu dem noch vernachlässigten Goethe, auf dessen Wert ihn das Sonntagsblatt aufmerksam gemacht hatte.[4]) Schreyvogel ist dem Philosophen Schiller nie gerecht geworden. Mit knabenhafter Übertreibung aber spricht nun Grillparzer von Schillers lächerlicher, patziger Sucht, den Philosophen spielen zu wollen, die in seinen kleinen vermischten Schriften am ekel-

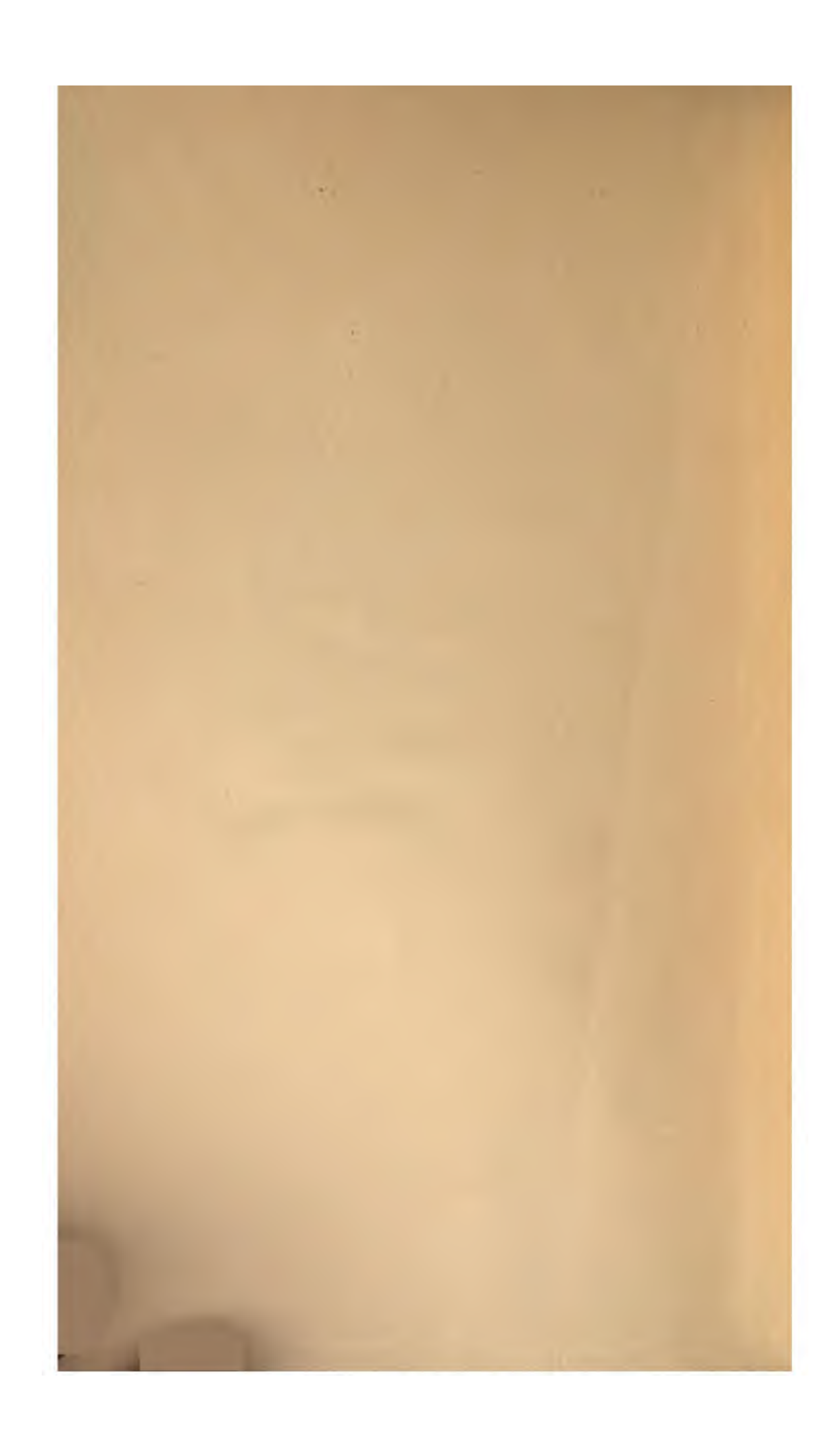
---

[1]) Die unglücklichen Liebhaber. Aufbewahrt im Grillparzer-Archiv der Stadt Wien.

[2]) XIX, 39.

[3]) Grillparzers Briefe und Tagebücher. Hg. v. Karl Glossy und August Sauer. II, Nr. 36, S. 22.

[4]) Tgb. Nr. 42, S. 28.



Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXIX.

Franz Grillparzers Ästhetik.

Von

Dr. Fritz Strich.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Franz Grillparzers Ästhetik.

Von

Dr. Fritz Strich.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

ihre Stellung, als Lessing sie schon längst dem allgemeinen Gespött preisgegeben. Dafür zeugen die theoretischen Bemühungen von Sonnenfels und die klassizistischen Dramen von Ayrenhoff und Collin, die nahe an den Anfang von Grillparzer heranführen. Dieser also stellt sich mit seiner ausgesprochenen Vorliebe für die französische Tragödie, die auch für seine Dramaturgie maßgebend wurde, durchaus in einen historischen Zusammenhang mit der Überlieferung seiner vaterländischen Literatur, indem wohl vor allem Schreyvogel unmittelbar ihn bestimmte. Wie auch seine Liebe für Lope de Vega mit den Jahren ins Unermeßliche stieg, so hielt er doch — trotz des ungeheuren Unterschiedes — an der Verehrung der französischen Tragödie fest, und Corneille und Racine blieben ihm so große Dichter, wie nur je welche gelebt. Ja, gerade der starke Kontrast von Racine und Lope de Vega war es, der ihn die französische Formvollendung im Gegensatz und zur Ergänzung der spanischen Formlosigkeit immer höher schätzen ließ.

Und wie er hier im Gegensatz zu den Strömungen seiner Zeit steht, so auch in seiner Stellung zu dem ewig sich verjüngenden Euripides, den er häufig Lope de Vega an die Seite setzte. Ihn, den die Romantiker weit hinter Äschylus und Sophokles stellten, den sie zum Verfall der klassischen Kunst zählten, weist er neben jenen Größten seinen Platz an und gewinnt aus seinen Werken tiefe Einsichten in das Wesen des Dramas.[1]) Einsam steht er auch mit seiner Abwendung von der morgenländischen Poesie da, die seine Zeit berauschte, und bekannt genug ist es, wie er unter starker Einwirkung Schreyvogels die Volksdichtung und mittelalterliche Poesie der Deutschen verdammte, die von der Romantik zu neuem Leben erweckt worden. Merkwürdig, daß gerade ein Österreicher solches tat, ein Dichter aus dem Lande, das mit zäher Treue die alte deutsche Dichtung von Geschlecht zu Geschlecht

---

[1]) Auch der geniale Kritiker Ludwig Tieck verteidigte Euripides — wie auch Lope de Vega — gegen die Geringschätzung der Schlegel und meinte, was ganz offenbar auch Grillparzers Überzeugung war, wie es auch heute wieder ausgesprochen wird, daß Euripides unserer Zeit näher stehe als Sophokles und Äschylus. Kritische Schriften. IV, 374.

überliefert hatte, in dem die Nibelungen enstanden waren und Walter von der Vogelweide hatte singen und sagen lernen.

Das also ist der Boden, aus dem seine Ästhetik emporwuchs, der sie verständlich machen wird in ihrer großen Einheit und ihrem großen Zwiespalt. Diese Ästhetik aber hat Grillparzer, dem eine systematisch-wissenschaftliche Beschäftigung fremd war, in einzelnen hingeworfenen Gedanken, Bemerkungen zur Lektüre, Kritiken, die viele Völker und alle Zeiten umfassen, Studien zur Kunstlehre, Aufsätzen zur Kunstgeschichte, beißenden Satiren und meisterhaften Epigrammen niedergelegt. Dazu treten die Briefe und Tagebücher, die überlieferten Gespräche, die philosophischen und psychologischen Studien, die natürlich auch herangezogen werden mußten, sowie die Pläne und Fragmente zu Dichtungen, in denen sich eine Fülle feiner, aufhellender Gedanken versteckt. Zu der Behandlung dieses Stoffes wenden wir uns nun.

Allgemeine Ästhetik und Poetik.

Kapitel I.

Entstehen des Kunstwerks.

Im zwölften Buche von Dichtung und Wahrheit schreibt Goethe: Das Prinzip, auf welches die sämtlichen Äußerungen Hamanns sich zurückführen lassen, ist dieses: „Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.“ [1]) Goethe selbst hatte den Gedanken Hamanns in seinem Beitrag zu dem mit Friedrich August Wolf und Heinrich Meyer geplanten Werke „Winckelmann und sein Jahrhundert“ entwickelt: „Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit.“ „Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen.“ [2]) — Auf den gleichen Gedanken hat Schiller die ästhetische Erziehung des Menschen aufgebaut. Er aber will die Vorteile nicht verkennen, welche durch die getrennte Ausbildung der menschlichen Kräfte für das Ganze der Welt gewonnen werden. Ohne sie hätten wir keine Sternenkunde und keine Kritik der reinen Vernunft, die

---

[1]) Goethes sämtliche Werke, hg. v. Karl Goedeke. Cotta XXI, 63.

[2]) A. a. O. XXXI, 14.

nur durch die einseitige Ausbildung der Sehkraft und der Vernunft in vereinzelten Subjekten erzeugt werden konnten.[1]

Diese Gedanken fließen in Grillparzer zusammen, als ihn, offenbar vor der peinlich scharfen Sonderung der Seelenvermögen, wie er sie im Studium Kants doch mitmachen mußte, im tiefsten Grunde aber aus dem Gefühl der unendlichen Kompliziertheit des eigenen Empfindungslebens, wie vor allem auch des jähen Zwiespaltes zwischen Verstand und Phantasie, der ihm so viel zu schaffen machte, die Sehnsucht nach der Einheit des Menschen überkommt. Die Studie des Jahres 1819, deren Grundgedanke als fester Bestand im Zentrum der wirkenden Ideen jener Zeiten auch der Romantik eignet, ist betitelt „Gesamtwirken und Sonderung der Seelenvermögen",[2] und Grillparzer schreibt hier gleich Goethe: Der Zustand, in dem der menschliche Geist sich gegenwärtig befindet, ist nicht sein ursprünglicher. Seine Kräfte haben sich gesondert, und diese Sonderung ist schwer zu tadeln. Je weiter wir in die Zeit zurückgehen, je weniger treffen wir diese strenge Sonderung der Vermögen, und was die Schriften der Alten so anziehend, so unnachahmlich macht, ist eben dieses Hervorleuchten des ganzen Menschen statt eines einzigen Vermögens. Nun aber gibt Grillparzer gleich Schiller zu, daß wohl das Quantitative unserer Fortschritte durch diese Sonderung unendlich gewonnen habe. „Verstand und Vernunft z. B. haben durch jene Sonderung der Vermögen einen Grad der Schärfe der Abstraktionsfähigkeit erreicht, der von vornherein beinahe unmöglich scheinen müßte, und zur Erforschung und Zergliederung von Teilvorstellungen ist das gewiß höchst ersprießlich: aber wie nun, wenn es sich darum handelt, die Welt zu betrachten? —"

Zwei Arten der Weltbetrachtung unterscheidet Grillparzer ganz gemäß dem eigenen Zwiespalte zwischen Verstand und Phantasie: die wissenschaftliche und die kontemplative. Wenn er aus letzterer, wie wir sehen werden, die Kunst herleitet, weil er sie als die Konzentrierung aller Kräfte und Fähigkeiten auffaßt, so geschieht das durch die Berührung des Hamann-Goetheschen Gedankens mit der Ästhetik Schopenhauers, die Grillparzer um die gleiche Zeit gelesen[3] und sich zum großen Teil zu eigen gemacht hat. Auf die Unterscheidung der wissenschaftlichen und

[1] Schiller, S. W. (Goedeke) X, 293. [2] XV, 14. [3] XV, 17.

beschaulichen Weltbetrachtung hat Arthur Schopenhauer seine Kunstlehre gegründet. Inwiefern er dabei auf Schiller fußt, brauchen wir nicht auseinanderzusetzen, da sich die absolute Übereinstimmung Grillparzers mit Schopenhauer selbst erweisen läßt.[1]) Die wissenschaftliche Weltbetrachtung ist nach Schopenhauer dem Satz des Grundes unterworfen, betrachtet die Dinge nicht an sich, sondern nur nach ihren Relationen zueinander und läßt das Bewußtsein von dem abstrakten Denken, den Begriffen der Vernunft einnehmen. Es ist das eben die Art der Wissenschaft, die einzig und allein auf diesem Wege der Verknüpfung zu ihrem (nur in der Ewigkeit liegenden) Ziele kommen kann, indem sie sich dem Satz des Grundes unterwirft.[2]) Ebendasselbe will auch Grillparzer unter der wissenschaftlichen Weltbetrachtung verstehen: „Sie geschieht fast ausschließlich durch das Erkenntnisvermögen. Von Wahrnehmungen zu Begriffen und von diesen zu Urteilen und Schlüssen emporsteigend, gewinnen wir eine Ansicht, die, auf der Natur unseres Geistes gegründet und bei gehöriger Deduktion ebenso unerschütterlich als seine Gesetze, die Grundlage von allen dem ausmacht, was als Wissen die Welt erleuchtet und als Wahres sie beglückt.“ [3])

Demgegenüber hat nun Schopenhauer die Beschauung oder Kontemplation (die Ausdrücke, die auch Grillparzer verwendet, stammen von Kant) gestellt. Sie aber ist die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satz des Grundes und entsteht, wenn man die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingibt, sich ganz in diese versenkt und das Bewußtsein ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, was es auch immer sei, indem man sich in diesen Gegenstand verliert, d. h. sein Individuum, seinen Willen vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objektes bestehen bleibt, so daß man Anschauenden und Anschauung, Vorstellenden und Gegenstand nicht mehr trennen kann, daß sie eins geworden sind.[4]) Und so erklärt nun auch Grillparzer: „Unter Beschauung verstehe ich jene Richtung des menschlichen Wesens,

[1]) Vgl. Schiller, Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen u. oft.

[2]) Welt als Wille und Vorstellung (Reclam). Drittes Buch, § 34, S. 244.

[3]) XV, 11. [4]) A. a. O.

durch welche alle seine Kräfte und Vermögen, innere und äußere, ohne Sonderung, ohne daß eines oder das andere vorherrsche, wie in einem Brennpunkte auf einen Gegenstand geheftet werden, der dadurch umleuchtet, erhellt und mit einer Lebendigkeit ins Bewußtsein aufgenommen wird, die beinahe keinen Unterschied zwischen dem Gegenstande und seiner Vorstellung erkennen läßt."[1])

Man beachte genau dieses „beinahe". Eine kleine Aufzeichnung aus dem gleichen Jahre richtet sich nämlich, wenn auch ohne Namensnennung, mit Deutlichkeit gegen Schopenhauers Lehre von der völligen Übereinstimmung. „Die volle Übereinstimmung eines Gegenstandes mit unserem Erkenntnisvermögen ist ein Begriff; er begründet das Wahre, im Schönen liegt gleichsam bloß eine dunkle Vorahnung einer solchen Übereinstimmung."[2])

Aus dem Beschauungsvermögen hat nun Schopenhauer die Kunst hergeleitet: der Künstler, der das Vermögen im höchsten Grade besitzt, stellt seine Anschauung für andere erkennbar dar.[3]) Demnach liegt der Unterschied der Kunst von der Wissenschaft darin: „Während die Wissenschaft, dem rast- und bestandlosen Strom vierfach gestalteter Gründe und Folgen nachgehend, bei jedem erreichten Ziel immer wieder weiter gewiesen wird und nie ein letztes Ziel noch völlige Befriedigung finden kann, so wenig als man durch Laufen den Punkt erreicht, wo die Wolken den Horizont berühren; so ist dagegen die Kunst überall am Ziel. Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufes und hat es isoliert vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Teil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Äquivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen."[4]) – Ganz ebenso leitet nun Grillparzer aus dem Beschauungsvermögen die Kunst her: wenn das Vermögen das, was es geschaut, in einem Bilde darstellt, daß auch andere die Idee des Künstlers betrachten können, so entsteht das

---

[1]) XV, 12.
[2]) XV, 21.
[3]) A. a. O. § 37, S. 263 f.
[4]) A. a. O. § 36, S. 251 f.

Kunstwerk. Und mit einer Übereinstimmung des Gedankens, einer Ähnlichkeit des Bildes, die sich in den sinntragenden Worten zu völliger Gleichheit erhebt, sieht nun Grillparzer den Unterschied der Kunst von der „Bildung" (Schopenhauer: „Wissenschaft") darin: Das Wesen der Bildung ist Vielseitigkeit, die Kunst beruht auf einer Einseitigkeit; die Begeisterung, die zum Schaffen in der Kunst als notwendig bezeichnet wird, ist nichts anderes als die Hinrichtung aller Kräfte und Fähigkeiten auf einen Punkt, der für diesen Augenblick die „ganze übrige Welt" nicht sowohl verschlingen als „repräsentieren muß." Durch diese „Isolierung" wird der Gegenstand gleichsam aus dem flachen Niveau seiner Umgebungen „herausgehoben" und von allen Seiten umleuchtet, durchdrungen.[1])

Zu dieser Studie der Jahre 1836—38 gibt es eine Vorstufe aus dem Jahre 1819, die „Begeisterung" überschrieben ist, und deren unmittelbarer Zusammenhang mit Schopenhauer nun deutlich wird. Hatte Schopenhauer das Wesen der Wissenschaft in dem rastlosen, nie befriedigten Verknüpfen nach dem Satz des Grundes, das Wesen der Kunst aber in dem stets befriedigten Anschauen eines einzigen abgegrenzten Gegenstandes erkannt, so legt nun Grillparzer auch dem wissenschaftlichen Drange die „Begeisterung" unter, wie er in ihr das Wesen der Kontemplation fand, und benennt beide Arten nach der Kantischen Einteilung der Urteilskraft in eine ästhetische und teleologische. Die kleine Studie lautet demnach: „Es gibt auch eine teleologische Begeisterung (aus abbildloser Betrachtung der Natur). Diese unterscheidet sich von der ästhetischen dadurch, daß letztere durch unmittelbare

---

[1]) XV, 41. Vgl. dazu XV, 31; XVIII, 161; XIX, 152, wo diese Gedanken teilweise wiederholt werden und Grillparzer erklärt, er sei kein Freund der neueren „Bildungsdichter", selbst Goethe und Schiller mitgerechnet. Daher wendete sich auch Grillparzer, genau wie es schon Kant, Bouterwek und A. W. Schlegel getan, in einer eigenen kleinen Niederschrift des Jahres 1836 gegen das abgeschmackte Sprechen von schönen Wissenschaften. Die Poesie ist eine bildende Kunst, wie die Malerei. XV, 55. Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft. § 44, S. 171. Bouterwek, a. a. O. II, 7. Schlegel, Berliner Vorlesungen S. 3.

Beziehung auf ein begrenztes Objekt der Anschauung zur Einheit gebracht und befriedigt wird."[1])

Soweit geht die Übereinstimmung mit Schopenhauer. Nun aber bemerken wir eins, und darin beruht der große Unterschied der beiden wesensverwandten Ästhetiker. Aus dem Beschauungsvermögen hatte Schopenhauer die Kunst hergeleitet, weil nur dieses den Menschen in den Stand setzt, die Ideen der Dinge zu erkennen und darzustellen. Das Objekt der Kunst aber ist die Platonische Idee. Nun schrieb Grillparzer im Jahre 1857, ohne Schopenhauers Namen zu nennen, aber mit nicht mißzuverstehender Beziehung: Der Kunst die Erkenntnis der Ideen zuzuschreiben, ist lächerlich, da die Erkenntnis der Urbilder, auf die es doch schließlich hinauskommt, dem Menschen wohl nicht gegeben sein dürfte. Daß dem Künstler bei vollständiger Konzentration aller Kräfte (der Philosoph konzentriert nur die geistigen) das innere Wesen der Gegenstände deutlicher werde als den übrigen Erdensöhnen, ist allerdings anzunehmen, aber wie weit ist es da noch bis zu den Urbildern.[2]) Der Grund also, der Grillparzer bestimmte, die Kunst aus dem Kontemplationsvermögen herzuleiten, muß ein anderer gewesen sein als der Schopenhauers. Wir kennen ihn bereits.

Die Konzentration aller Kräfte liegt in der Lehre Schopenhauers ganz von selbst enthalten; er brauchte sie gar nicht erst zu betonen. Immer aber hebt, wie wir hörten, Grillparzer diese Hinrichtung aller Kräfte auf einen Punkt stark hervor und macht sie identisch mit der Kontemplation, weil er eben ihretwegen sich die Lehre Schopenhauers angeeignet hatte. Und nun sind wir zu unserem Ausgangspunkte zurückgekehrt: In der bezeichneten Abhandlung hatte Goethe die schwer beklagte Einheit des Menschen im Künstler gefunden, denn nur aus der Vereinigung sämtlicher Kräfte kann das Kunstwerk entstehen, das den Menschen über sich selbst erhebt. Wenn nun Grillparzer aus dem Beschauungsvermögen, der Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt, das Kunstwerk herleitete, so ist er damit dem Gedanken Goethes treu geblieben, von dem er

[1]) XV, 21.
[2]) XV, 39.

ausgegangen war. Das aber zog eine weitere Konsequenz nach sich. Noch im Jahre 1819 hatte er in wörtlicher Anlehnung an die Lektüre Kants, der das Wesen des Genies aus dem harmonischen Verhältnis von Verstand und Phantasie erklärte,[1]) die Meinung ausgesprochen, Phantasie und Verstand müssen Hand in Hand gehen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll.[2]) Auch darin schloß er sich aufs engste dem Philosophen an, daß er den Verstand zum formalen Leiter der Phantasie machte.[3]) Diese Lehre ist nun noch im selben Jahre notwendig zu eng geworden. Aus der gleichen auf Hamann beruhenden Erkenntnis heraus hatte sich einst schon Herder gegen Kant gewendet: „Paare Kritik, den Herrn Verstand und die Jungfrau Phantasie leibhaftig zusammen, ohne Stimme eines heiligen Orakels, d. i. ohne Empfindung und Trieb und das Eigenste innenwirkender Kräfte werden Deukalions und der Pyrrha hinter sich geworfene Steine nie leben.“[4]) Es ist die vom Sturm und Drang mit Jubel aufgenommene Lehre Hamann-Herders, die Grillparzer einmal in die Worte kleidete: „Der Trieb, die Neigung, das Instinktmäßige sind ebenso göttlich als die Vernunft.“[5]) Daher kann ihm Kants Lehre nicht mehr genügen. Zum Verstande und der Phantasie müssen alle andern sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen treten, um ein Kunstwerk hervorzubringen.[6]) Daher spricht Grillparzer im Jahre 1838 geradezu seine Verwunderung aus, wenn die Anlage eines dramatischen Stückes „nur“ vom Verstande und der Phantasie ausgeht.[7])

Seitdem sich nun Grillparzer den Gedanken von dem Entstehen der Kunst aus dem ganzen Menschen zu seinem völligen Eigentum gemacht hatte, beschäftigte ihn das Problem,

---

[1]) Kritik der Urteilskraft (Reclam) § 49, S. 181 ff.

[2]) XV, 10.

[3]) XV, 57. Vgl. auch, was Grillparzer über die Notwendigkeit der „Begrenzung“ sagt, welche der Wirksamkeit eines ungewöhnlichen Menschen (Grillparzer denkt wohl vor allem an den Künstler) erst Gestalt gibt und das so häufige Verstäuben ins Unermeßliche hindert. XV, 64.

[4]) Kalligone, zweiter Teil Nr. 5. Von Kunstrichterei. 3. S. W. (Suphan) XXII, 200.

[5]) XVI, 12.

[6]) XV, 20.

[7]) XVI, 179.

dieses Entstehen nun auch rein psychologisch aus einem Kraftzentrum herleiten zu können. Das geschah, nachdem er in allmählicher Entwicklung die seelischen Funktionen des Menschen immer mehr vereinheitlicht und schließlich auf ein einziges Grundprinzip gebracht hatte.

Die Entwicklung geht von Spinoza aus. Im Jahre 1822 schreibt er: „Nach der Ansicht des Spinoza sind die sogenannten Gefühle doch nichts als unklare Ideen, die eben wegen ihrer Unklarheit leicht eine Vermischung mit den Leidenschaften eingehen und in dieser Gesellschaft stärker oder eigentlich heftiger wirken als die deutlichen, aus klarer Erkenntnis hervorgegangenen.“ [1]) Acht Jahre später, also 1830, finden wir in des Dichters philosophischen Aufzeichnungen: „Was wir Gefühlsvermögen nennen, ist vielleicht eins und dasselbe mit dem Denkvermögen. Dann wäre der Gedanke eine klare Vorstellung, das Gefühl eine dunkle.“ [2]) Die folgende genetische Erklärung des Prozesses mit Hilfe der Assoziationspsychologie kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Bemerkt sei nur, daß auch in ihr noch die Entstehung der Lehre aus Spinoza deutlich wird, wenn Grillparzer den Gedanken als „Bejahung“ oder „Verneinung“ (affirmatio, negatio) auffaßt.

Denken und Fühlen also sind nur Stufen eines psychischen Prozesses. Nun war auch das Gefühlsvermögen, das Moses Mendelssohn zuerst mit dem Namen Billigungsvermögen belegte, von Kant geteilt worden. Zwischen dem, was bloß in der Beurteilung gefällt, und dem, was vergnügt, (in der Empfindung gefällt) ist ein wesentlicher Unterschied. Das Wohlgefallen oder Mißfallen der ersteren Art beruht auf der Vernunft und ist mit der Billigung oder Mißbilligung einerlei. Vergnügen und Schmerz aber können nur auf dem Gefühle (oder der Aussicht auf ein solches) beruhen.[3]) Demnach wäre also die ganze Sphäre erst mit dem Namen Gefühls- und Bil-

---

[1]) XIV, 25. Vgl. Spinoza. Ethik. Dritter Teil, Über den Ursprung und die Natur der Affekte.

[2]) XIV, 18. Vgl. aus dem Jahr 1857: „Das Wesen der Anschauung überhaupt besteht nur in der unmittelbaren Klarheit der Vorstellung.“ XIV, 18.

[3]) Kr. d. U. § 54 (Anmerkung) S. 202.

ligungsvermögen erschöpft. Diese scharfe Sonderung nun ist es, welche der Einteilung Grillparzers in Empfindung und Gefühl zugrunde liegt, die uns zum ersten Male im Jahre 1836 begegnet.

Zu der merkwürdigen, von Kant abweichenden Terminologie, die er zur Bezeichnung der Kantischen, nicht namentlich gemachten Unterscheidung anwendet, ist vorerst zu bemerken: Im Jahre 1817, also zu der Zeit, da ihm Schreyvogel die Werke Kants gegeben hatte, schrieb der Dichter in seine philosophischen Aufzeichnungen, das Wort „empfinden" tauge im Grunde schlecht dazu, das zu bezeichnen, was die Philosophie damit bezeichnen will, den durchaus passiven Eindruck nämlich, den die Sinne von der Sinnenwelt empfangen. Empfinden komme seiner Etymologie nach von entfinden und bezeichne demnach eigentlich ein Finden, ein Wählen unter mehreren, ein Abziehen von Merkmalen. „Wie wäre Gefühl statt Empfindung?" [1]) Freilich merkte er schon damals, daß auch das Wort Gefühl einen ähnlichen Doppelsinn habe, und so kam er denn in Zukunft dazu, Gefühl in seiner Bedeutung, wie vor allem Kant sie ihm gegeben, zu belassen, Empfindung aber zur Bezeichnung des höheren vernünftigen Fühlens zu verwenden, das Mendelssohn und Kant mit Billigen und Mißbilligen bezeichnet hatten.

Demnach also machte Grillparzer im Jahre 1838 eine scharfe, auch namentliche Trennung zwischen dem, was Kant mehr sachlich getrennt hatte, und erklärte: Das Gefühl ist sympathisch, die Empfindung monopathisch. Ersteres bezieht alles auf den Gegenstand und liebt oder verabscheut (d. h. das Gefühl der Lust und Unlust auf das erregende Objekt bezogen), letzteres auf das eigene Selbst und billigt oder mißbilligt. Das Gefühl wirkt unbewußt, die Empfindung bewußt. Das Gefühl ist zunächst verwandt mit dem Begehrungsvermögen, die Empfindung mit dem Erkenntnisvermögen (zunächst der Urteilskraft).[2]) Diese Unterscheidung, auf die Grillparzer viel

[1]) XIV, 19. Über die Kantische Sonderung von Gefühl und Empfindung siehe Kr. d. U. § 3, S. 47. Empfindung ist bei Kant die sinnliche Wahrnehmung eines Gegenstandes, eine objektive Vorstellung der Sinne, Gefühl aber der subjektive Zustand, der durch jene Wahrnehmung oder Vorstellung hervorgerufen wird.

[2]) XVI, 186.

Wert legte (wir werden noch sehen, warum), hat er in den Jahren 1839 und 1841 wiederholt.[1]) Hatte er nun im Anschluß an Spinoza Denken und Fühlen als Stufen eines psychischen Vorgangs aufgefaßt, so mußte er nun nach der Teilung Denken, Empfinden und Fühlen als solche bezeichnen; und zwar steht die Empfindung dem Denken ebenso nahe wie dem Fühlen, bildet also die Zwischenstufe. Diese Erkenntnis aber zog die weitere Konsequenz nach sich, in der Empfindung Denken und Fühlen zusammenfallen zu lassen, aus ihr nach oben das Denken, nach unten das Fühlen zu entwickeln, d. h. sie als das Grundprinzip des psychischen Geschehens, das Kraftzentrum der Seele zu bezeichnen; das geschah im Jahre 1855, in einer Studie, welche ganz offenbar in unmittelbarem Anschluß an die Lektüre Spinozas entstanden ist und lediglich der Erklärung der Spinozistischen Lehre von der nur graduellen Unterscheidung des Fühlens und Denkens mit Hilfe der nun durch Kant gewonnenen Gedanken dient.

Demnach ist nun das Resultat der von Spinoza ausgehenden und durch Kant fortgeführten Entwicklung dies:[2]) Der Mittelpunkt des menschlichen Wesens, sinnlichen und geistigen, ist die Seele. Ihr Gesamtausdruck ist die Empfindung, die daher nicht ohne Unterscheidung ist, weil das Geistige wie das Sinnliche in ihr liegt. Je nach der Stärke der von außen kommenden Eindrücke verliert sich diese Unterscheidung, und es entsteht nach unten hin Gefühl und sinnliches Bedürfnis, nach oben Urteilskraft, Verstand, Vernunft, Geist. Wenn nun Grillparzer in dieser „Empfindung“ den Sitz der Kunst annahm, wie er es tat, so hat er damit erreicht, worauf diese ganze Entwicklung hindrängte, aus dem gesamten Menschen, der Vereinigung aller Kräfte, das Kunstwerk entstehen zu lassen.

Der genetische Prozeß stellt sich im einzelnen nun so dar: Der Sitz der Kunst ist in der Empfindung, die durch ihr Hineinreichen in den ganzen Menschen eine ungeheure Ver-

---

[1]) XIV, 19; XIII, 171. Vgl. Schiller: Als Vernunftwesen empfinden wir Beifall oder Mißbilligung; als Sinnenwesen empfinden wir Lust oder Unlust. (Über das Pathetische).

[2]) XV, 28. Vgl. dazu XIV, 29, wo Grillparzer nachträglich eine Ähnlichkeit dieser Lehre mit Fichte bemerkt.

knüpfung — Ideenassoziation — anregt, deren Vorstellungen ihrem Ursprung von außen nach sich zu Bildern verkörpern und als Phantasie die natürliche Auffassung des Menschen nachahmen, die sinnlichen[1]) Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur daß hier die Bilder sich schon nach einem Gesichtspunkte einstellen, indes die äußeren Eindrücke zufällig und unvermittelt überraschen.

Zum Verständnis dieser Studie sei noch nachgetragen, daß die Auffassung von der Tätigkeit der Phantasie, wie sie hier niedergelegt ist, auf Kant zurückgeht, dessen Ausführungen sich Grillparzer bereits 1819 angeschlossen hatte. Hatte Kant gelehrt: die Einbildungskraft als produktives Erkenntnisvermögen (wir haben es nur mit dieser zu tun) ist sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt,[2]) so sagte Grillparzer: die produktive Einbildungskraft, d. h. die Phantasie, gibt nicht den Stoff, den sie aus der Natur nimmt, sondern nur die Form, insofern sie den erhaltenen Stoff in neue Verbindungen bringt.[3]) Bei dieser Tätigkeit der Einbildungskraft, hatte Kant gelehrt, fühlen wir unsere Freiheit vom Gesetze der Assoziation, welches dem empirischen Gebrauche jenes Vermögens anhängt.[2]) Und Grillparzer: die Phantasie liefert entweder Bilder, die aus den Gesetzen der Gedankenassoziation zu erklären sind, oder ihre Wirkungen sind aus diesem Gesetze nicht zu erklären; hier ist sie selbsttätig und macht die Grundbedingung des Dichtungsvermögens aus.[4]) Schließlich hatte Kant gelehrt: die Umbildung der Erfahrung durch die Einbildungskraft muß immer nach analogen Prinzipien erfolgen, als die sind, nach welcher der Verstand die empirische Natur auffaßt. Nur liegen diese Prinzipien höher hinauf in der Vernunft.[2]) Und so sagte nun auch Grillparzer in der Studie des Jahres 1855: die Phan-

[1]) Vielleicht liegt hier ein Druck- oder Schreibfehler für „sinnliche" oder die Weglassung eines „die" vor, weil die Konstruktion des Satzes so äußerst gezwungen erscheint. Nötig ist die Korrektur nicht, doch sehr wahrscheinlich.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 182.

[3]) XV, 13.

[4]) XV, 14.

tasie ahmt die natürliche Auffassung des Menschen nach, indem sie sinnliche Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur stellen sich hier die Bilder schon nach einem Gesichtspunkte ein.

Hatte nun Grillparzer bereits im Jahre 1819 das Beschauungsvermögen, d. i. die Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt, im Anschluß an Schopenhauer zur Quelle aller Kunst gemacht, so ergab sich nun seit 1855 die notwendige Konsequenz, die Beschauung ihrerseits als den Ausdruck der Empfindung, eben des Kraftzentrums, aufzufassen. Und das tat denn tatsächlich auch Grillparzer um 1860: der Ausdruck der Empfindung ist die Anschauung, die Art und Weise, wie der Mensch in ungetrenntem Gebrauche seiner Fähigkeiten und Eigenschaften die Dinge und Begebenheiten in sich aufnimmt. [1])

Daher ist die Haupteigenschaft, das unbedingteste Erfordernis eines Dichters, die Richtigkeit, die Wahrheit der Empfindung, d. h. die Übereinstimmung aller Faktoren des Auffassungs- und Tätigkeitsvermögens. [2]) Sie allein kann die starke Anschauung bewirken, durch welche es dem Dichter möglich wird, sich in die Gemütslage eines wahr Fühlenden zu versetzen (die Wahrheit des Gefühls kommt allein dem Menschen und auch dem Dichter nur als Menschen zu). Verstand und Phantasie haben dabei ebensoviel zu tun wie das Gefühl. [3]) Das zweite Erfordernis aber ist auch neben der Richtigkeit der Empfindung und der damit notwendig verbundenen Stärke der Anschauung die Wahrheit des Gefühls. Denn Gefühl ist der Eindruck, den das Äußere als eine Wirk-

---

[1]) XVI, 12. Demnach ergibt sich also, daß Grillparzer in seiner Erkenntnistheorie durchaus Schopenhauerianer ist, indem er ganz wie dieser die Anschauung als das einzige Erkenntnisvermögen faßt.

[2]) XVI, 12.

[3]) XVIII, 151. Vgl. XV, 82. Die Richtigkeit der Empfindung sprach Grillparzer dem spanischen Dramatiker Alarcon, den deutschen Raupach und Halm, dem Lyriker Heine ab. In höchstem Maße besitzt sie Lope de Vega. XVII, 215; XVIII, 151, 98; XVII, 60. Wir werden im folgenden Kapitel sehen, daß diese Richtigkeit der Empfindung im Grunde zusammenfällt mit dem gesunden Menschenverstande. Daher hat auch Kant diesen, ganz wie es Grillparzer von der richtigen Empfindung tat, als die Fähigkeit bezeichnet, sich an die Stelle anderer zu setzen. Kr. d. U. I, § 40, S. 157.

lichkeit macht. Wenn nun auch die Grundlagen des Gefühls durch alle Zeiten und Völker dieselben bleiben, so sind doch die Modifikationen desselben, Grad und Stärke, Entstehung und Vermittlung, durch Umstände bedingt, die mit der Zeit wechseln. Kenntnisse und Wahrheiten lassen sich nun wohl von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzen, und das bedingt ja den Unterschied des Menschen vom Tier. Das Palladium der Geistesbildung ist die ungehinderte Mitteilung. Das Gefühl aber ist der Ausdruck der besonderen Existenz des einzelnen; es stirbt mit jedem und wird mit jedem neu geboren. Daher kann auch der Wert des Dichters nur in der Art und Weise bestehen, wie die Wirklichkeit auf ihn, auf sein eigenes Gefühl Eindruck macht. Der echte Quell des wahren Dichters kann nur die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung sein, denn das gerade macht den erfrischenden und unterscheidenden Reiz aus. Wer daher, wie es durch die Übertreibung der Forderungen an die Produktion, die allzu hoch gegriffenen Maßstäbe so häufig geschieht, aus der Gefühlsweise einer andern Zeit, eines andern Dichters, sei es Shakespeare oder Sophokles, gestaltet, der verfälscht sein Gefühl, vernichtet seine Individualität und ist als Mensch wie als Dichter verloren.[1])

Mit ähnlicher Begründung hatte Kant die Originalität des Genies abgeleitet. In der Wissenschaft, sagte er, vererben sich die Kenntnisse, von Vater auf Sohn, von Geschlecht zu Geschlecht, von Meister auf Schüler. Das Prinzip des Schaffens aber läßt sich nicht mitteilen, es stirbt mit dem Genie.[2]) Nun hat aber Grillparzer einen Aufsatz „Die Kunstverderber“ geschrieben[3]) (1856), in dem er sich gerade gegen die „Originalität“

---

[1]) XV, 82f. XIX, 186; XV, 32. Dieser ausgesprochene Kunstindividualismus bewirkte es auch mit, daß Schreyvogel in betreff der Volkspoesie einen so großen Einfluß auf den Dichter gewinnen konnte. (Vgl. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie.) Auch der Haß gegen die Literarhistoriker, die einen Dichter völlig aus seiner Zeit heraus konstruieren wollen, ist mit daraus zu erklären. Vgl. XVIII, 14; XVI, 25; III, 183; XVIII, 24 etc. Vgl. Volkelt, Grillparzer als Dichter des Tragischen, S. 125f. Vgl. auch Grillparzer, Tgb. Nr. 224, S. 131, wo er den von ihm schon vorher gefaßten Gedanken 1844 im Briefwechsel Goethes mit Schiller antrifft.

[2]) Kr. d. U. § 47, S. 175ff.

[3]) XV, 31ff. Vgl. hierzu XX, 124.

des Künstlers wendet und der Meinung Ausdruck gibt, der Künstler, an dem man die Originalität als charakteristische Eigenschaft hervorhebt, gehöre schon deshalb in den zweiten Rang. Die Forderung der Originalität als Haupteigenschaft des Genies hatten die deutschen Stürmer und Dränger durch zwei englische Schriften, Eduard Youngs „Bemerkungen über Originalarbeiten“ und Woods „Essay über den Originalgenius Homers“ empfangen und zu maßloser Übertreibung emporgeschraubt. Aber nicht gegen sie unmittelbar richten sich Grillparzers Worte, sondern eher gegen Kant, denn die tiefere Begründung seiner Widerlegung entnimmt er interessanter Weise ganz offenbar wieder einem Gedanken des Angegriffenen, so daß er ihn mit seiner eigenen Waffe zu schlagen sucht.

Neben der Originalität hatte nämlich Kant als zweite Eigenschaft des Genies die „Mustergültigkeit“ bezeichnet. Denn, da es auch originalen Unsinn geben kann, so müssen die Produkte des Genies zugleich Muster, d. i. exemplarisch sein, mithin selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, andern doch dazu, d. i. zum Richtmaß oder Regel der Beurteilung dienen.[1]) Da nun im Genie die Natur der Kunst die Regel gibt, so wird die Kunstnachahmung für die kleineren Nachfolger des Genies zur Naturnachahmung.[2]) So macht nun auch Grillparzer einen Unterschied zwischen den vortrefflichen Künstlern als solchen und den „mustergültigen“ (der eigentliche Begriff für das, was man klassisch nennt). Die ersteren gehen einen Pfad, der nur für sie gangbar ist, die zweiten den Weg, der für alle paßt. Und jetzt zieht Grillparzer daraus den Schluß: der Ausdruck „originell“ ist daher sehr zweideutiger Natur, und es gehört eine große Begabung dazu, einen Künstler nicht schon durch diese Bezeichnung in die zweite Rangstufe zu setzen. Und was Kant nur von den kleineren Nachfolgern des Genies hatte gelten lassen, das behauptet Grillparzer gerade von dem eigentlichen großen Künstler. Auf ihn übt das von seinen Vorgängern Übernommene als Vorhandenes die Macht eines

---

[1]) Kr. d. U. § 46, S. 174ff.
[2]) § 49, S. 187.

Natürlichen, und er macht es, wie alle anderen, nur unendliche Male besser.[1])

Diese Anschauungen, wie Grillparzers ganze Abneigung gegen die Begriffe „originell“ und „genial“ sind höchst charakteristisch für des Dichters an der Tradition haftende Gesinnung. Jede Überlieferung dünkte dem aristokratisch veranlagten Dichter verehrungswürdig und heilig. Die Bräuche soll man ehren, sie sind gut. Damit ist natürlich die Eigentümlichkeit der Auffassung, der Kunstindividualismus nicht aufgehoben, und in den weiteren Bestimmungen und Zergliederungen des Genies ist wieder eine starke Übereinstimmung Grillparzers mit Kant wahrzunehmen. Von dem Kampfe beider gegen die Nachäffung des Originellen und Individuellen von seiten derer, welche keine Individualität besitzen, sehe ich ab.[2]) Er entstand vor allem aus einer Ähnlichkeit der Literaturperioden, wie auch der gemeinsame Kampf gegen die, welche sich von den Regeln befreien, ohne doch Genies zu sein.[3]) Hier handelt es sich um allgemeine Bestimmungen, wobei der Aufsatz Grillparzers „Über Genialität“ und einige zerstreute Bemerkungen von gleichem Inhalt in Betracht kommen. Kant hatte nämlich das Genie in die beiden „Talente“ eingeteilt, ästhetische Ideen aufzufinden (d. h. Vorstellungen der Einbildungskraft) und zu diesen den Ausdruck zu finden, durch welchen sie allgemein mitgeteilt werden können. Die letztere Fähigkeit belegte er mit dem Sondernamen „Geist“.[4]) Durch diese Unterscheidung der Talente wurde offenbar Grillparzer zu seiner merkwürdigen qualitativen, nicht quantitativen Sonderung von Genie und Talent angeregt, deren Vereinigung demnach das ausmacht,

---

[1]) Freilich durfte auch für Grillparzer eine solche natürliche Macht nicht zu weit gehen. Daher mußte er sich gegen Shakespeare geradezu wehren, der sich selbst an die Stelle der Natur setzt und so jede Frage, die man an sie stellt, selbst beantwortet. Grillparzer beweist hier schlagend die Richtigkeit einer später von Goethe gemachten Bemerkung: Shakespeare ist für aufkeimende Talente gefährlich zu lesen. Er nötigt sie, ihn zu reproduzieren, und sie glauben sich selbst zu produzieren. Gespräche mit Eckermann, 25. Dezember 1825. Grillparzer XIX, 186.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 187, XV, 32.

[3]) Kr. d. U. § 46ff., XV, 39.

[4]) A. a. O. § 49, S. 186.

was Kant mit dem einen Namen Genie bezeichnete. Grillparzer nannte nämlich Genie die Eigentümlichkeit der Auffassung, die Fähigkeit, originale Ideen zu finden, das Talent aber die Gabe der Darstellung, der Lebendigmachung des Gedankens.[1])

Auch darin stimmte der Dichter mit dem Philosophen überein, daß ein Genie ohne eigentlichen Zweck schaffen müsse. Nur so entsteht ästhetische Kunst, wie Kant sagte, Dichtung, wie Grillparzer es bezeichnete. In anderem Falle aber das, was beide mit dem Namen „mechanische Kunst" belegten.[2])

Soweit die Übereinstimmung. In dem einen und hauptsächlichsten Punkte aber gingen beide, wie wir hörten, allmählich weit auseinander, nachdem sie zuerst auch in ihm völlig einer Meinung gewesen waren: Kant sah das Wesen des Genies in dem richtigen Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand, Grillparzer aber in der Konzentration und Übereinstimmung aller Kräfte und Vermögen des Menschen.

Das ist, um noch einmal den Gedankengang dieses Kapitels zusammenzufassen, das Resultat: Nur aus der Einheit des Menschen wird das Große geboren. Die Einheit ruht in der Empfindung, in der alle Vermögen des Menschen sich vereinen. Der Ausdruck der Empfindung ist die Anschauung, die Kontemplation, die Hinrichtung aller Fähigkeiten auf einen Punkt. Sie wird durch die Wahrheit des Gefühls und die Richtigkeit der Empfindung bedingt. Ihre Anwendung aber ist das Kunstwerk, das ohne Zweck zur Erscheinung kommt.

---

[1]) XV, 45—50.
[2]) Kr. d. U. 171, XV, 14.

Kapitel II.

Die Schönheit.

Die Aufgabe der Kunst war für Grillparzer von Anfang bis Ende seiner Entwicklung die gleiche: Darstellung der Schönheit.[1]) An sich ist diese Aufgabe nur dann selbstverständlich, wenn man unter dem Schönen schlechthin das Ästhetisch-Wertvolle verstanden wissen will, wo denn natürlich die Kunst seine Darstellung zur Aufgabe hat. Hier aber liegen doch die Dinge nicht so. Grillparzer trat mit dieser Lehre als der nachgeborene Apostel der großen klassischen Zeit auf, der in einer ihrem Geiste entfremdeten Umgebung ihr Banner hochzuhalten sich berufen fühlte. Wenn er die Schönheit fordert, so heißt das, er fordert das „Klassische“. Das hat er selbst ausgesprochen, wie es einst schon Friedrich Schlegel getan hatte: Der Gegenstand der klassischen Kunst war das Schöne. Die romantische Kunst stellt auch das Bedeutende, Geistreiche, Interessante, ja das Häßliche dar.[2]) Freilich räumt auch Grillparzer der Dichtkunst den Gebrauch des Häßlichen ein, während er ihn aus allen anderen Künsten völlig verbannt. Das ist die Folge seiner Sonderung der verschiedenen Künste, die er mit Hilfe Kants und Lessings angestellt hat. Die erste Anregung geht von Kant aus, wie gleich zu ersehen ist.

In dreierlei Arten hatte Kant die Künste einzuteilen versucht: die redende, die bildende Kunst und die des Spiels der Empfindungen (als äußerer Sinneneindrücke). „Die Kunst

---

[1]) Vgl. die ästhetischen Studien im allgemeinen. XVIII, 20. Auguste von Littrow-Bischoff: Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer. Wien, 1873, S. 148.

[2]) XV, 67. Vgl. Schlegel: Über das Studium der griechischen Poesie. Prosaische Jugendschriften. Hg. von Jakob Minor. Wien 1882, Band I. Wir kommen auf die Studie an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen.

des schönen Spiels der Empfindungen, die von außen erzeugt werden und das sich gleichwohl doch muß allgemein mitteilen lassen, kann nichts anderes als die Proportion der verschiedenen Grade der Stimmung (Spannung) des Sinns, dem die Empfindung angehört, d. i. den Ton desselben, betreffen, und in dieser weitläufigen Bedeutung des Wortes kann sie in das künstliche Spiel der Empfindungen des Gehörs und der des Gesichts, mithin in Musik und Farbenkunst, eingeteilt werden."[1]) Andrerseits gehört die Malerei den bildenden Künsten an, und als solche nimmt auch sie einen von dem der Musik völlig verschiedenen Gang: die Musik geht von Empfindungen zu unbestimmten Ideen, die bildende Kunst von bestimmten Ideen zu Empfindungen.[2]) Und ebenso sagt nun auch Grillparzer, indem er von vornherein zwischen Malerei als Farbenkunst und Plastik garnicht unterscheidet, so wenig wie Lessing es getan: Musik und Malerei (Plastik mit einbegriffen) werden vom Sinne empfangen. Die Malerei aber erweckt dadurch den Gedanken und dann erst die Empfindung, während die Musik unmittelbar auf die Empfindung übergeht, und der Gedanke, der kaum je zum völligen Bewußtsein gelangt, ist in seiner Unbestimmtheit der letzte, gleichgültigste Bestandteil des Wohlgefallens oder Mißfallens. Zu Musik und bildender Kunst setzt nun Grillparzer nach dem gleichen Einteilungsprinzip (was Kant nicht getan) die Poesie in Kontrast: sie fängt mit dem den Worten entsprechenden Gedanken an, erregt durch ihre Verknüpfung die Empfindung, und die nicht von außen hinein-, sondern von innen herausgehende Versinnlichung ist erst die letzte Stufe der Vollendung.[3])

So hat er die Künste nach dem Maße des Anteils und der Stufenfolge eingeteilt, in der sie an den Grundbedingungen, den wesentlichen Bestandteilen aller Kunst, dem sinnlichen Eindruck, der Empfindung, dem Gedanken, teilnehmen. Dabei treten Musik und bildende Kunst als vom Sinne empfangen mehr auf eine Seite und in Gegensatz zu der Poesie, die mit dem Gedanken beginnt. Und nun zieht Grillparzer sicherlich

---

[1]) A. a. O. § 51, S. 195.
[2]) A. a. O. § 53, S. 201.
[3]) XV, 43.

auf Anregung des Laokoon aus seiner Sonderung der Künste die Konsequenz, welche auch Lessing aus seiner verwandten Gegenüberstellung von Malerei und Poesie gezogen hatte: die Poesie darf das Häßliche (Unschöne) schon einigermaßen freigebig anwenden. Denn da die Wirkung der Poesie nur durch das Medium der unmittelbar von ihr erweckten Begriffe an das Gefühl gelangt, so wird die Vorstellung der Zweckmäßigkeit den Eindruck des Häßlichen (Unschönen) von vornherein insoweit mildern, daß es als Reizmittel und Gegensatz sogar die höchste Wirkung hervorbringen kann. Musik und Malerei aber werden unmittelbar vom Sinne empfangen und genossen, die Billigung des Verstandes kommt zu spät, um die Störungen des Mißfälligen wieder auszugleichen; daher kann nur die Schönheit der einzige Gegenstand ihrer Darstellung sein.[1]) Sie aber bleibt natürlich auch die Aufgabe der Poesie, welche eben das Häßliche nur als Reizmittel und Gegensatz anwenden darf.

Somit also hat die Ästhetik das Problem zu lösen: was ist Schönheit? Der induktive Ästhetiker – und Grillparzer war ein solcher als eine seltene Erscheinung in seiner Zeit – wird die Fragestellung sofort umzusetzen haben in diese Gestalt: welche Wirkung muß ein Objekt auf mich hervorbringen, daß ich es schön nenne? – Dabei ist als erstes zu bemerken, daß Grillparzer zwischen Kunst- und Naturschönheit nicht unterschieden hat, weil er sich mit der Ästhetik nur als Kunstlehre beschäftigte. Mithin haben wir es im folgenden mit der Wirkung des Kunstwerks zu tun.

Die erste Einsicht in das Wesen des „ästhetischen Gefühls" gewann Grillparzer im Einklang mit seiner Lehre vom Entstehen der Kunst durch Bouterwek. – Hatten Goethe und Schiller aus dem Ganzen des Menschen das Kunstwerk hergeleitet, so lehrten sie auch umgekehrt die Wirkung des

---

[1]) X, 113—114, 126. Vgl. das Gedicht „Mozart" III, 22. Die Literatur über Grillparzers Verhältnis zur Musik siehe Goedeke, Grundriß. (Zweite Auflage von Edmund Goetze, Heft 23, Band VIII, S. 356 f). Grillparzer hatte die Absicht, ein Gegenstück zu Lessings Laokoon über die Grenzen der Poesie und Musik zu schreiben, ein Vorhaben, das ja schon Lessing selbst im zweiten Teile seines Werkes hatte ausführen wollen. XV, 115.

vollendeten Objekts auf alle Kräfte und Vermögen des Menschen zugleich. „Der Mensch ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher innig verbundener Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.“ [1]) Auf diese Wirkung gründete Schiller die Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechtes, und auf ihn geht Bouterwek in der Definition des ästhetischen Gefühls zurück, auf die er seine weitere Schönheitslehre aufbaute. Und so schreibt denn Grillparzer im Jahre 1819: „Bouterwek erklärt sehr gut das ästhetische Gefühl aus dem Urgefühle des Menschen, mit dem derselbe, außer dem Zustande der Roheit, aber noch vor der Sonderung seiner einzelnen Vermögen gedacht, die Welt mit all seinen Auffassungsmitteln, physischen, Geistes- und Gemütskräften ungeteilt in sich aufnimmt, so daß in dem entstehenden Wahrnehmungsbilde Beziehungen aller Art sich zu einem, erfreuenden, erhebenden, aber zugleich unbestimmten Eindruck vereinigen.“ [2]) Auf dies ästhetische Gefühl also muß die Kunst wirken, wenn sie schöne Kunst sein will. Man sieht, wie Grillparzer diese Erkenntnis sich aneignen mußte, da ja auch Goethe, Schiller, vor allem aber Schopenhauer ihre Lehre vom Entstehen der Kunst aus allen Kräften des Menschen in eine Wirkung auf den ganzen Menschen umgesetzt hatten; denn das ästhetische Gefühl ist ja der kontemplativen Betrachtung nahe verwandt, aus der Schopenhauer, wie die Kunst, so auch die Wirkung der Kunst herleitete.

Hatte nun Bouterwek die Harmonie der inneren Kräfte, welche durch die Erweckung des ästhetischen Gefühls zustande kommt, zur Grundlage des wesentlichsten Elementes seiner Schönheitslehre, der Erhebung zum Unendlichen im Schönen, gemacht, so sprach nun auch Grillparzer diesen Gedanken in einer Studie „Unendlichkeit des Schönheitsgefühls“ aus, deren unmittelbaren und engsten Zusammenhang mit Bouterweks Kapitel „Vom Unendlichen im Schönen“ wir erst etwas später ganz ausführlich darzulegen haben. Wie Bouterwek schildert

---

[1]) „Der Sammler und die Seinigen.“

[2]) XV, 19. Die zitierte Stelle steht in Friedrich Bouterweks Ästhetik. Zweite Ausgabe. Göttingen 1815. I, 41.

hier Grillparzer mit begeisterten Worten das Gefühl der Ganzheit, das momentane Aufhören der Zersplitterung, die Erhöhung aller unserer Vermögen durch die Kunst.[1]) Der Gedanke taucht im gleichen Jahre noch einmal auf, und mit seiner Hilfe gewinnt Grillparzer die Definition der ästhetischen Wahrheit.

Die betreffende Studie ist „Wahrheit der Kunst" betitelt und hat diesen Inhalt:[2]) Die Kunst muß eine gewisse Wahrheit haben, weil sie, wie man allgemein zugibt, täuschen, d. h. durch den Schein wirken soll. Die verlangte Wahrheit aber kann keineswegs die objektive Wahrheit der Erkenntnis sein, weil diese ja nur ein Teilvermögen jener Gesamtkraft ist, welche in der Kunst nach Täuschung verlangt. Demnach kann die Wahrheit, die jedes Kunstwerk haben muß, nur eine solche sein, welche sich auf alle bei der Zustandebringung desselben tätigen Kräfte gleichmäßig bezieht. Verstand, Phantasie, Gefühl und Sinnlichkeit verlangen jedes ihre Wahrheit in der Kunst, demnach also die Kunstwahrheit statt der objektiven (wissenschaftlichen) eine subjektive (ästhetische) Wahrheit ist und mit der Schönheit somit zusammenfällt.

Für diese Art des Wahrheitsgefühls nun, dessen Unterscheidung von der objektiven Wahrheit natürlich mit den zwei Arten der Weltbetrachtung, der wissenschaftlichen und der kontemplativen oder ästhetischen, in engster Beziehung steht, gewinnt Grillparzer in Zukunft einen eigenen Ausdruck, den er in der Zeit von 1834—60 viermal wiederholt: die Überzeugung. Diese ist das Letzte des Beweises und kein Gedanke, sondern ein Gefühl, nämlich daß das, was dem Verstande bewiesen worden ist, auch den übrigen Faktoren der Existenz nicht widerspreche, übereinstimme mit dem Vorrat des ihm als wahr Geltenden.[3]) Was der denkende Mensch als wahr weiß, ist philosophisch wahr, was der empfindende Mensch als wahr fühlt, ist poetisch wahr.[4]) Diese Lehre, die mit den Anschauungen der Romantiker, vor allem des

---

[1]) XV, 16.
[2]) XV, 19.
[3]) XIV, 18; XVI, 12.
[4]) XV, 38. Vgl. XVI, 12.

Novalis, übereinstimmt, beruht auf Grillparzers Ansichten von dem Mittelpunkte des sinnlichen und geistigen Menschen, der Empfindung, auf die, wie aus ihr die Kunst geboren wird, sie auch wieder zurückwirken muß; denn Grillparzers Empfindung, deren Ausdruck die Anschauung Schopenhauers ist, ist ja im Grunde ganz das Gleiche wie Bouterweks ästhetisches Gefühl, eben der Zustand, die Stimmung des in seinen Vermögen noch ungesonderten Menschen, dem Denken und Fühlen noch nicht auseinandergetreten sind, der daher das Wahre fühlt. Aus diesem Grunde konnte auch einmal Grillparzer die Poesie die Empfindung des Verstandes und das Denken des Gefühls nennen.[1])

Die Empfindung aber ist nicht nur der Sitz des Wahrheitsgefühls, d. h. der Überzeugung, und des Schönheitsgefühls, d. h. des Geschmacks, sondern — um die Summe der Werturteile voll zu machen — auch des Sittlichen und des Religiösen, d. h. des Gewissens.[2]) Daher kam Grillparzer im Jahre 1855, dem gleichen, da er jene wichtigste Studie vom Entstehen der Kunst aus der Empfindung niederschrieb, bei der Lektüre von Leibniz zu dem Ergebnis: Man kann einen allgemeinen geistigen Instinkt postulieren. Beim Verstande ist er die Überzeugung, im Moralischen das Gewissen, beim Schönen der Geschmack. „Es ist eben der Ausdruck unseres Gesamtwesens, der jeder einzelnen Operation vorausgeht, und in dem jede abschließt.“[3]) Diesen „Ausdruck unseres Gesamtwesens“ aber nannte dann Grillparzer noch im gleichen Jahre eben die „Empfindung“. Und nun erkennen wir, worin diese Studie und die ganze Auffassung ihre letzte Wurzel hat: es ist die Lehre der „schottischen“ Schule, vor allem des Thomas Reid, von dem common sense, in dem das Wahre, Gute und Schöne begründet liegt, und dessen Ausdrucksformen wir — ganz wie es Grillparzer lehrte — Überzeugung, Geschmack und Gewissen nennen. Dieser common sense wird in der deutschen Aufklärung zum „gesunden Menschenverstande“, und mit ihm

---

[1]) XV, 55.
[2]) XIV, 17.
[3]) XIV, 28.

ist Grillparzers „Richtigkeit der Empfindung", d. h. des Billigungsvermögens, im letzten Grunde identisch.[1])

Um der unkünstlerischen Herrschaft des aufklärerischen Verstandes zu entgehen, den auch Kant zum regulierenden Prinzip des gesamten Menschen gemacht hatte, und um anderseits die zügellos romantische Verherrlichung des Unlogischen, Rein-Gefühlsmäßigen aufzuheben, suchte Grillparzer nach dem Mittleren zwischen Aufklärung und Romantik und entdeckte den versöhnenden Berührungspunkt zwischen diesen beiden großen Tendenzen seiner Zeit eben in der „Richtigkeit der Empfindung", einem mehr zum Gefühl herabgesenkten Verstande oder einem mehr zum Verstand emporgehobenen Gefühl.

Bevor wir nun die weitere Entwicklung der Schönheitslehre betrachten, sei mir eine Einschaltung erlaubt, die mehr praktischer Natur ist. Dieser bedeutsamen Lehre von dem Wirken der Kunst auf den geistigen und sinnlichen Menschen nämlich, die Grillparzer einmal ziemlich konventionell in die Worte kleidete: Schönheit ist die vollkommene Übereinstimmung des Sinnlichen mit dem Geistigen,[2]) verdankt der Dichter einen praktischen Grundsatz, der für sein ganzes Schaffen von allerhöchster Wichtigkeit wurde und in seiner Konsequenz schon im Jahre 1817 auftauchte, womit das Bewußtlose seines ersten Entstehens und nur das spätere Bewußtwerden durch die Hilfe der Theorie bewiesen wird. Da heißt es in einer Aufzeichnung zu dem Dramenentwurf „Lucretia Creinwill": „Als Cromwell das Parlament aufhob, zog er seine Uhr aus der Tasche und warf sie auf den Boden, daß sie in Stücke zersprang. „Ich will euch zerschmettern wie diese Uhr!" rief er dabei aus. Wie mag bei dem Zerschellen der Uhr am Steinpflaster den Parlamentsherren das Herz gezittert haben! Etwas Ähnliches müßte auf der Bühne von der herrlichsten Wirkung sein. So Wort und Bild zu gleicher Zeit!"[3])

---

[1]) Vgl. auch XVIII, 154, wo Grillparzer von dem gesunden Menschenverstande spricht, der nur halb im Kopf wurzelt, halb in der fühlenden Brust. Vgl. Kant, I, § 20—22.

[2]) XV, 24.

[3]) XI, 20.

Die klare Erkenntnis des Grundsatzes, der diesen Zeilen zugrunde liegt, tritt erst spät, um das Jahr 1850 ein. Jetzt setzt der Dichter zu einer Dramenstelle Lope de Vegas die feine Bemerkung: „Wie dieses Sichsetzen mit Geräusch durch die Wirkung auf die Sinne den Eindruck verstärkt, den seine trotzigen Worte auf den Verstand machen. Die ganze Poesie ist nichts als eine Verbindung dieser beiden Faktoren.“ [1])

Der unendlich fruchtbare und unerschöpfliche Gedanke hatte auch in der Zwischenzeit des Dichters ästhetische Anschauung bestimmt. Wo er einer solchen Wirkung auf den geistigen und sinnlichen Menschen zugleich begegnete, hob er sie mit Nachdruck hervor. Ebenfalls um das Jahr 1850 bemerkte er: „Unter den Hochzeitsfeierlichkeiten (in einem Drama Lopes) ist besonders eine Tanzweise überaus schön, deren Worte alle Arbeiten des Landmannes vom Ackern bis zum Einernten schildern, wozu der Tanz das Darzustellende mit Gebärden ausdrückt.“ [2]) Bereits in der Zeit 1838—40: „Wunderschön das erste Auftreten des Greisenchors im Hercules furens. Wie schwer, wie dumpf. Euripides ist ein Meister in dergleichen.“ [3])

Keineswegs etwa beschränkte nun Grillparzer diese Wirkung allein auf das Drama. Ganz wie Goethe war auch er, der mit künstlerischer Sinnlichkeit eminent Begabte, der Überzeugung, daß die Poesie im allgemeinen nicht für das lesende Auge bestimmt sei, sondern sinnlich gehört und gesehen werden müsse. [4]) Daher dehnt er seine Erkenntnis auf alle Gattungen der Dichtung aus. Beim Studium der altdeutschen Poesie bemerkt er im Jahre 1820: „Was für einen wunderbar verstärkenden Eindruck es macht, wenn in den altdeutschen Gedichten statt: „er küßte sie“ gesagt wird: „er küßte sie auf den Mund.“ [5]) Noch charakteristischer lautet eine Bemerkung aus dem folgenden Jahr: „Pindar spricht einmal (8 Nemeische) von ‚einer Verwundung in den warmen Leib.‘

[1]) XVII. 55.
[2]) XVII, 133.
[3]) XVI, 75.
[4]) XV, 43.
[5]) XVIII, 27.

Wie lebendig! Wie wirksam! Wenn man sich das kalte Eisen dazu denkt.“ [1])

Grillparzer hat diese ganze Stelle, samt seinem Zusatz, in den gleichzeitig entstehenden „König Ottokar“ wörtlich aufgenommen, wenn der zur Erkenntnis seiner Schuld kommende besiegte König in wilder Reue ausruft:

> „Ich aber hab sie schockweis hingeschleudert
> Und starrem Eisen einen Weg gebahnt
> In ihren warmen Leib. — . . . . .“ [2])

Schließlich sei noch auf des Dichters starkes Hervorheben von charakteristischen Klangmalereien hingewiesen. 1826: „Was für ein Geplauder in dem ersten Chore der Greise im Ödipus auf Kolonos herrscht! Welch leeren Lärm die vielen a machen! Worte und Wortzusammenstellungen offenbar für diesen Zweck eigens gesucht, z. B. *πλανάτας πλανάτας τις, ἀβάτων ἀποβὰς*! usw. Wer hat unter den neueren Dichtern dafür noch Sinn? Wer denkt auf so was, wenn er komponiert?“ [3]) 1849: „Als ein Beispiel der Tonnachahmung jene zwei Verse des Lukrez V, v. 1219 und 1220.

> Fulminis horribili cum plaga torrida tellus
> Contremit et magnum percurrunt murmura coelum.

Die i blitzen, das a in plaga schlägt ein, und die u donnern.“ [4])

All diese Bemerkungen also haben ihre eine Quelle in der Erkenntnis, daß die Poesie auf Geist und Sinne des Menschen zugleich zu wirken habe. Dieser Erkenntnis aber entspricht des Dichters eigenes Schaffen in so ausgeprägter Weise, daß wir vielleicht an keiner zweiten Stelle ein solch inniges Handinhandgehen von Theorie und Praxis bemerken werden. Auch liegt hierin gerade eins der eigentümlichsten Elemente von Grillparzers Dichtung. Den Übergang zum Beweise möge noch eine eigene Bemerkung des Dichters machen. In seiner Selbstbiographie nämlich erzählt er uns: „Ich habe überhaupt immer viel auf das Verhältnis der Figuren und die Bildlichkeit der Darstellung gehalten; das Talent setzte ich

---

[1]) XVI, 50.
[2]) VI, 138.
[3]) XVI, 68.
[4]) XVI, 98.

als Schuldigkeit voraus, aber das physisch Zusammenstimmende und Kontrastierende lag mir sehr am Herzen. Ut pictura poesis. Hierbei kam mir mein in der Jugend geübtes Talent zum Zeichnen, sowie für die Versifikation mein musikalisches Ohr zu statten. Ich habe mich nie mit der Metrik abgegeben." [1])

Tatsächlich zieht sich dieses „Physische" durch die gesamte Produktion Grillparzers. In den Dialog führt er ein außerordentlich wirkungsvolles und künstlerisches Motiv ein: der Gegensatz von Barbaren und Hellenen im Goldenen Vließ wird durch die Kontrastierung freier Rhythmen und fünffüßiger Jamben, der Gegensatz von Natur- und Kulturmenschen in der Libussa durch Alexandriner und Jamben, der Gegensatz von Juden und Spaniern in der Jüdin von Toledo durch Trochäen und Jamben angedeutet.

Auch die äußerliche Unterscheidung kontrastierender Charaktere ist überall scharf herausgearbeitet. Sappho ist groß und dunkel, Melitta kleiner und hell. Ebenso wird Medea als hoch und düster, Kreusa als hell und lieblich geschildert. Als Janthe in „Des Meeres und der Liebe Wellen" die Eindringlinge im heiligen Hain gewahrt, flüstert sie ihrer Gefährtin zu: „Dort sind sie. Rechts der Blonde, Größere. Der Braune scheint betrübt. Was fehlt ihm nur?" Der Kontrast von Leander und Naukleros wird bald darauf noch schärfer von Naukleros selbst gegeben.

Ein sehr häufig wiederkehrendes Kunstmittel ist es, daß durch An- oder Ablegen eines Kleidungsstückes innerliche Vorgänge auch für das Auge versinnlicht werden. Wenn Medea den Schleier abnimmt, soll sie eine Griechin sein. Mit dem Anlegen des Schleiers bekennt sie sich zu ihrem Heimatvolk. [2]) Viermal kehrt das Motiv im Bruderzwist wieder. Ein sorglos schnelles Ändern des Kleides deutet in Matthias auf schwankende Gesinnung; [3]) wenn Kaiser Rudolf den Mantel um seine Schultern legt, wahrt er den Schein, daß er noch Herrscher ist. [4]) Herzog Leopold läßt den Mantel, sich selbst

[1]) XIX, 102.
[2]) V, 100, 136, 175 u. oft.
[3]) IX, 40.
[4]) IX, 75.

aber nicht, in den Händen des Herzog Julius, der ihn zurückzuhalten strebt, und Julius läßt diesen Mantel fallen:

„Die Hülle liegt am Boden, das Verhüllte
Geht offen in die Welt als Untergang.“ [1])

Libussa hat mit der Bauerntracht ihr Wesen gewandelt, [2]) und Hero legt mit ihrem Mantel all ihr früheres Leben ab. [3])

Jenes von Grillparzer so stark hervorgehobene Motiv, Bild und Wort oder Wort und Schall zusammenfallen zu lassen und so die gleichzeitige Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand zu erreichen, ist in des Dichters eigenen Dramen offenbar mit klarem, künstlerischem Bewußtsein häufig angewendet. Wenn Jason den Schleier von Medea reißt, so ruft er aus:

„Und wie ich diesen Schleier von dir reiße,
Durchwoben mit der Unterird'schen Zeichen,
So reiß' ich dich von all den Banden los,
Die dich geknüpft an dieses Landes Frevel.“ [4])

Noch gewaltiger wirkt Wort und Bild, wenn Medea den Mantel der Kreusa zerreißend zu Jason spricht:

„Sieh, wie ich diesen Mantel durch hier reiße
Und einen Teil an meinen Busen drücke,
Den andern hin dir werfe vor die Füße,
Also zereiß ich meine Liebe, unsern Bund.
Was draus erfolgt, das werf ich dir zu, dir . .“ [5])

Ein ähnliches Motiv findet sich in dem Fragment „Die Pazzi“. Als Lorenzo Medici den ihm gereichten Lorbeerkranz Francesco Pazzi darbietet, und das Volk in den Ruf ausbricht: „Heil Lorenzo! Medici hoch!“, da reißt Francesco ergrimmt den Kranz auseinander.

Lorenzo: Ha! — Gonfalonier: Was tut Ihr Francesco? — Francesco: Ich will Lohn austeilen wie Medici. [6])

Aus dem Ottokar:

„Und reißen will ich diese Ränke, wie ich
Den Brief zerreiße, den du dir erschlichst.“ [7])

Im Estherfragment ist ein sehr klares Beispiel solch gleich-

---

[1]) IX, 88.
[2]) VIII, 128.
[3]) VII, 49.
[4]) V, 100.
[5]) V, 175.
[6]) XI, 228.
[7]) VI, 115.

zeitiger Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand: Als der König „die Höflinge rechts und links bemerkend" voll Ekels die Worte spricht:

„Da sind sie, da, die Feinde alles Blühns,
Das kriechende Geschlecht, die leisen Nagens
Anbohren jedes Blatt, bis es sich krümmt
Mit bittrer Windung nach dem Innern zu
Und fahl wird, hart und stirbt . . . .[1])

bricht er dabei im Laubengange Blätter ab und wirft sie zu Boden.

Wenn schließlich Simon im „Treuen Diener seines Herrn" aufgefordert wird, sich zu ergeben, ruft er dem Befehlshaber entgegen:

„So wisse denn: Eh feig wir uns ergeben
Und anders, denn auf billigen Vergleich,
Eh soll mein Haupt wie dieser schlechte Filz
(Er wirft seine Mütze auf den Boden)
Hinkollern auf den Boden, so gestoßen." [2])

Zu allen diesen Stellen könnte man Grillparzers eigene Worte setzen: „So Wort und Bild zu gleicher Zeit." —

Auch dem „Sichsetzen mit Geräusch", das Grillparzer bei Lope so sehr hervorgehoben hatte, entsprechen in seinen Dramen eine Fülle von Erscheinungen. Libussa,[3]) Kaiser Rudolf[4]) und die Jüdin von Toledo[5]) verstärken den Eindruck, den ihre „trotzigen Worte auf den Verstand machen", mit einem beigefügten „Fußstampfen", durch die Wirkung auf die Sinne. König Ottokar schlägt bei gleicher Gelegenheit „mit der Hand in den Tisch",[6]) Atalus mit dem Stock auf den Boden.[7]) Durch „starke Schritte" erhöht Herzog Leopold den Stolz seiner Worte,[8]) gibt Klesel seiner inneren Erregung Ausdruck,[9]) zeigt König Alphons die Stärke eines schnell

---

[1]) VIII, 229.
[2]) VI, 241. Weitere Beispiele siehe VII, 49, 100. VIII, 229. XI, 228.
[3]) VIII, 210.
[4]) IX, 75, 81.
[5]) IX, 198.
[6]) VI. 77.
[7]) VIII, 46.
[8]) IX, 88.
[9]) IX, 117.

gefaßten Entschlusses.[1] Mit „Poltern“ kennzeichnet Galomir seine Ungeschlachtheit,[2] mit einem „mißtönigen Liede“ ein Diener sein Barbarentum.[3] Bischof Gregor aber spricht seine eindringlichen Worte so stark, daß der Küchenjunge Leon vor Schreck auf die Knie fällt.[4] Auch sonst hat der Dichter diese sinnlich lautliche Wirkung immer berücksichtigt. So ist zur Erhöhung der Stimmung, wo es nur anging, die Musik herangezogen.

Nun aber reichen Grillparzers Kunstmittel solcher Art noch weit über diese Einzelheiten hinaus. Klaar[5]) weist darauf hin, wie dem Dichter im ganzen seiner Dramen immer der Vorteil des Sinnlichen, Anschaulichen gegenwärtig ist. Daher spielt die Symbolik bei ihm eine so entscheidende Rolle. In keinem seiner Werke fehlt der bedeutsame faßliche Gegenstand, an den sich die Erfüllung der Geschicke kettet. Man könnte eine ganze Requisitenkammer der Grillparzerschen Symbolik zusammenstellen. Der Dolch in der Ahnfrau, Rose und Kranz der Sappho, Gürtel und Kranz der Hero, das goldene Vließ und der Schleier in der Trilogie, Mantel und Becher, Schlange und Genien im Traum ein Leben, Kette, Geschmeide, Gürtel und Fackel der Libussa, der Fastnachtsschmuck, das Königsbild und die Kette in der Jüdin von Toledo, der Purpurmantel in dem gleichnamigen Fragment erschöpfen den Vorrat nicht. „Die ganze Dramenwelt des Dichters ist von dieser Zeichensprache, die dem bildkräftigen Wort zu Hilfe kommt und gleichsam das letzte Wort der Sinnlichkeit spricht, gesättigt.“

Weitere Kunstmittel ähnlicher Art werden erst in der Dramaturgie zu behandeln sein. Nur auf das allerprägnanteste und vielleicht eigentümlichste will ich hier verweisen, mit dem Grillparzer die gleichzeitige Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand erreicht: es ist das die bis ins feinste ausgearbeitete und mit zunehmender Reife immer weiter und tiefer gehende

---

[1]) IX, 157.
[2]) VIII, 44.
[3]) VIII, 55.
[4]) VIII, 22.
[5]) A. Klaar, Grillparzer als Dramatiker. Wien 1891.

Gebärdensprache, die zu dem mit sparsamer Kürze behandelten Dialoge tritt. Aus einer sprachlichen Studie des Dichters ist es zu ersehen, daß er die Gebärde für die erste ursprüngliche Sprache des Menschengeschlechts gehalten hat, die uns noch heute neben dem abstrakten Sprechen natürlich ist.[1]) Dadurch nun, daß er diese Erscheinung in ausgeprägter Weise seiner Dichtung dienstbar machte, zwang er die Sprache in ihren Urzustand zurück, den er seiner Abneigung gegen das Abstrakte und seiner Liebe für alles sinnlich Eindrucksvolle gemäß für den poetischeren halten mußte, und erreichte so durch die Verbindung von Wort und Gebärde, Ton und Bild die gleichzeitige Wirkung auf Sinn und Geist des Hörers und Schauers, die er als das Wesen der Poesie theoretisch erkannt hatte. —

Ist nun die indifferente Empfindung der Sitz des Gewissens, der Überzeugung und des Geschmacks, so kommt es vor allem darauf an, das Gefühl des Schönen von allen anderen Wertungen abzusondern, und die Lösung dieses Problems vollzieht Grillparzer im Anschluß an Kant. Das Billigungsvermögen, hatte Kant gelehrt, kann nach zwei Richtungen hin tätig sein, entweder es empfindet die Dinge als nützlich oder schädlich und gibt ihnen danach ihren Wert, oder aber es empfindet ein Objekt unmittelbar als angenehm oder unangenehm, ohne daß der Wertung eine bewußte Absicht hinsichtlich der Zweckmäßigkeit zugrunde liegt. Die Tätigkeit der ersten Art ist die Unterscheidung des Guten und Bösen, die zweite Wertung betrifft das Schöne und Erhabene. Schön ist demnach, was ohne Interesse gefällt. Von dieser ersten Definition sagte Grillparzer im Jahre 1836, daß sie ewig wahr bleiben werde.[2]) Sie liegt auch in ihrer letzten Konsequenz einer Studie aus dem Jahre 1819 zugrunde, die „Zweck des Schönen" betitelt ist: „Man sagt: der Zweck des Schönen ist Vergnügen! Erstens: was heißt denn das: Zweck des Schönen? Der Zweck des Wahren ist das Wahre und der Zweck des Schönen das Schöne." Wollte man auf die Wirkungen des Schönen achten,

---

[1]) XV, 153.
[2]) XV, 57.

so müßte man nicht nur das Vergnügen, sondern auch alle andern Gefühle nennen, die das Schöne begleiten.[1])

Die Lehre, daß die Schönheit auf Vergnügen abzwecke, stammt von Baumgarten, Mendelssohn und ihrer Schule. In gewissem Sinne hatte sich schon Lessing gegen sie gewendet, wenn er den Zweck der Kunst nur in die Schönheit setzte. Freilich erklärte er im Laokoon das Vergnügen für den Endzweck des Schönen. Dadurch aber, daß er im folgenden das Vergnügen entbehrlich nannte und es dem Gesetzgeber als Recht zusprach, nur das Vergnügen zu gestatten, das aus der Betrachtung der Schönheit entsteht, wonach wohl das Vergnügen, aber nicht die Schönheit dem Gesetze unterworfen ist, setzte er doch das Vergnügen nur als notwendige Folge und den Grund in die Schönheit, d. h. der Zweck ist das Schöne und das Vergnügen seine notwendige Folge. Dieser Einsicht entsprechen auch die weiteren Ausführungen des Laokoon. Viel klarer aber und auf sicherer philosophischer Grundlage hatte K. Ph. Moritz den Gedanken in seiner Abhandlung „Von der bildenden Nachahmung des Schönen" ausgesprochen: Der Künstler ist zuerst um sein selbst und dann erst um unsretwillen da. Aus diesem Grunde kann das Vergnügen am Schönen keineswegs den Zweck der Kunst, sondern nur ihre Wirkung ausmachen.[2]) Bei Schiller ist der Satz: „Der Zweck des Schönen ist das Vergnügen" häufig zu finden, obwohl er sich nicht mit der Kantischen Lehre ganz verträgt. Und auf Grund dieser Lehre wandte sich eben auch Grillparzer mit vollstem Rechte gegen ihn. Denn das Lustvolle liegt in jedem Werte eben dem Begriffe des Wertes nach notwendig begründet. Es tritt nicht synthetisch zu ihm hinzu, sondern liegt als Wesenbestimmendes analytisch in ihm. Schön ist, was . . . gefällt. Aber auch das Wahre und Gute gefällt. Daher lautet ja Kants erste Definition: Schön ist, was ohne Interesse gefällt. Der Form nach aber stellte sich Grillparzer mit seinen Worten: „Der Zweck des Schönen ist das Schöne" auf den Standpunkt, den das spätere neunzehnte Jahrhundert mit dem Namen „l'art pour l'art" bezeichnete.

---

[1]) XV, 11.

[2]) Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts. Nr. 31, S. 19.

Von diesem Standpunkt aus hat Grillparzer sein Leben lang gegen die zeitgenössische Literatur angekämpft, die, wie er überall zu sehen glaubte, die Schranken zwischen dem Guten, Wahren und Schönen niederreißen wollte. Die Romantiker stellen philosophische Wahrheiten an die Spitze ihrer Werke, was nicht minder unkünstlerisch ist als das Belegen eines moralischen Satzes.[1] Das junge Deutschland mißbraucht die Kunst zu politischen Zwecken,[2] die Deutsch-Nationalen zu patriotischen Tendenzen.[3] Die Wissenschaft, Ethik und Politik aber gehört dem Reiche der Prosa an. „Alles Interesse setzt ein Bedürfnis voraus," hatte Kant gelehrt,[4] und folgerichtig schließt Grillparzer weiter: „Das Bedürfnis ist die Prosa."[5] Ihr weist er alles Belehrende, Bessernde und Erbauende zu[6] und wendet sich mit scharfen Worten gegen jeden, der eine andere Meinung zu vertreten wagt.[7] Die Poesie befaßt sich mit Lehren und Beweisen nicht. Schön ist, was ohne Interesse gefällt. — So zeigt sich Grillparzer auch hierin als der rechte Sohn der klassischen Epoche, der Zögling Goethes und Schillers.

Ein solches Wohlgefallen nun, dem die empirische Realität des Objektes, auf das es sich bezieht, völlig gleichgültig ist, kann auch nicht dessen Materie und ihre Beschaffenheit an sich betreffen, da zu einer solchen Beurteilung immer ein Begriff außerhalb des Objektes gebildet werden müßte. Schön aber ist, was ohne Begriff gefällt. Demnach hatte Kant das interesselose Wohlgefallen auf die Vorstellungsform des Gegenstandes bezogen und in diese den Grund der apriorischen Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile gesetzt. Die Zweckmäßigkeit also, welche bei jedem, auch dem interesselosen Wohlgefallen maßgebend sein muß, liegt in der Angemessenheit

---

[1]) XV, 80.

[2]) XVI, 23, 26. Vgl. Über Land und Meer. Bd. 37, 1877, No. 24. Mosenthal.

[3]) Aus dem Tagebuch der Freiin von Knorr. Jahrb. V, 333. Vgl. das Gedicht „Tendenzpoesie" III, 147 und XVI, 23.

[4]) A. a. O. § 5, S. 52.

[5]) XV, 60. Vgl. XVI, 38; XV, 62.

[6]) XVIII, 20.

[7]) XVI, 169; XVIII, 141; XVI, 143.

ästhetischer Gegenstände für unser Erkenntnisvermögen, das sie vorstellt. Die vorstellenden Funktionen unseres Erkenntnisvermögens aber sind Sinnlichkeit und Verstand. Diese Vereinigung ist nun nach der Kritik der reinen Vernunft keineswegs immer so, daß sich diese beiden Funktionen in ihrer Intensität immer die Wage hielten und zu vollkommener Harmonie gelangten. Demnach werden solche Dinge, deren Vorstellung die vollendete Zusammenstimmung unserer Erkenntniskräfte bewirkt, eben dieser formalen Zweckmäßigkeit wegen das Gefühl der Schönheit erwecken. Die Zweckmäßigkeit des Schönen aber ist ohne Zweck, d. h. sie liegt nicht objektiv in dem schön genannten Gegenstande, sondern haftet nur an seiner Form für unser Erkenntnisvermögen. Schönheit ist formale Zweckmäßigkeit oder Zweckmäßigkeit ohne Zweck.

Da zeigt sich nun gleich im Jahre 1819 ein scharfer Gegensatz von Dichter und Philosoph: Grillparzer will „die Deduktion des Schönen a priori“ nicht anerkennen. Wenn auch das, was die Harmonie unserer Erkenntniskräfte zustande bringt, notwendig ein gewisses Vergnügen machen muß und so wohl zum Gefühl der Schönheit gehört, so ist doch allein von diesem Standpunkt aus das systematisch geordnete Lehrgebäude einer Wissenschaft ebenso wohlgefällig als das schönste Kunstwerk.[1] Das Schöne, so sagte der Dichter noch 1855, ist durchaus ein Gegenstand der Erfahrung.[2]

Nun liegt eine solche Ansicht tief im Wesen des Künstlers begründet. Auch Goethe konnte keiner apriorischen Deduktion huldigen, und selbst Schiller hat lange nach der objektiven Gültigkeit der Schönheit gesucht, um schließlich doch zu der Lehre seines Meisters zurückzukehren. Grillparzer war nun in seiner künstlerischen Freude an aller sinnlichen Wirklichkeit eine Goethe nahverwandte Dichternatur; demnach kann seine Stellung zu Kant hier nicht einen Augenblick befremden. Die Begründung aber, die er seiner Entgegnung beifügt, muß als falsch bezeichnet werden. Das systematisch geordnete Lehrgebäude einer Wissenschaft kann die Harmonie unserer

[1] XV, 15.

[2] XV, 29. Vgl. Grillparzers Abneigung gegen das apriori im allgemeinen. XIII, 161 f. XIV, 17.

Erkenntniskräfte niemals bewirken, weil es keine sinnliche Anschauung zu erwecken vermag. Grillparzer macht hier den Fehler, die Ordnung unseres Vorstellens auf den vorgestellten Gegenstand zu übertragen. Daß aber jedes in sich systematisch Angelegte nun auch unsere Sinnlichkeit befriedigt, das anzunehmen hat natürlich Kant sehr fern gelegen.

Die an sich wohlverständliche Meinung Grillparzers aber zog die notwendige Konsequenz nach sich, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck, die er keineswegs aufgeben wollte, sich auf eigene Weise auszulegen, das aus ihr herauszulesen, was sich mit der Objektivität des Schönen wohl vereinbaren läßt. Die Möglichkeit zu solcher Auslegung hat Grillparzer offenbar in einem Gedanken von Kant selbst gefunden. Kant führt nämlich an einer Stelle seiner Kritik aus, daß wir die Ursache der zweckmäßigen Form nicht in einen Willen setzen dürfen, da sie ja ohne Zweck sein soll. Die Erklärung ihrer Möglichkeit aber können wir uns nur begreiflich machen, indem wir sie von einem Willen ableiten. Nun haben wir das, was wir beobachten, nicht immer nötig, durch Vernunft seiner Möglichkeit nach einzusehen. Also können wir eine Zweckmäßigkeit der Form nach, auch ohne daß wir einen Zweck zum Grunde legen, wenigstens beobachten und an Gegenständen freilich nur durch Reflexion bemerken.[1]) Dieser Hinweis auf einen Willen liegt ganz offenbar der Studie Grillparzers aus dem Jahre 1819 zugrunde, welche „Form der Zweckmäßigkeit" betitelt ist: Außer der objektiven Beschaffenheit eines Gegenstandes und den subjektiven Beziehungen zu diesem Gegenstande kann es noch ein Drittes geben, z. B. das Dasein eines gemeinschaftlichen Bandes, das aus einem gemeinschaftlichen Urheber hervorgehend, den Betrachtenden und das Betrachtete umschlingt und sich gegenseitig nähert. Dies Dritte aber, das demnach die Zweckmäßigkeit bewirkt, kommt nicht in unser deutliches Bewußtsein, weswegen wir es beim Denken über das Schöne außer der Rechnung lassen und jene Zweckmäßigkeit zwecklos nennen.[2]) Mit vertiefter Bedeutung schreibt Grillparzer den auf Kant basierenden Gedanken im Jahre 1836 nieder: „Aller Poesie liegt

[1]) Kr. d. U. I, § 10, S. 65.
[2]) XV, 22.

die Idee einer höhern Weltordnung zum Grunde, die sich aber vom Verstande nie im ganzen auffassen, daher nie realisieren läßt, und von welcher nur dem Gefühl vergönnt ist, dem Gleichverborgenen in der Menschenbrust, je und dann einen Teil ahnend zu erfassen. Zweckmäßigkeit ohne Zweck hat es Kant ausgedrückt, tiefer schauend als vor ihm und nach ihm irgend ein Philosoph." [1])

Indem nun Kant das Gefühl dieser zwecklosen Zweckmäßigkeit in die Harmonie der Erkenntniskräfte setzte, konnte er auch nur das als „freie" Schönheit bezeichnen, was unmittelbar das freie Spiel unserer Erkenntnisfunktionen erregt, während er alle „Beimischung der Reize und Rührungen" als das nur „Anhängende" der Schönheit bezeichnen mußte. Das „reine Geschmacksurteil kann sich demnach einzig und allein durch die Form des Objekts, nicht aber durch das „Anhängende" bestimmen lassen. Diese Lehre wurde für die Geschichte der Ästhetik nebst mancher andern Wirkung auch dadurch ungemein wichtig, daß sie mit einem Schlage alle Assoziationstheorien vernichtete, die, von England kommend, auch in Deutschland eine große Verbreitung und Bedeutung gewonnen hatten. Zu ihren Vertretern gehörte einer der einflußreichsten vorkantischen Ästhetiker, Sulzer. Kant mußte natürlich von seinem Standpunkte aus alle assoziativen Wirkungen des Schönen für ein Anhängendes erklären, das der freien Schönheit an sich nicht eigentümlich ist, und seinem Beispiel folgten Schiller, Hegel, Schelling. Nur bei wenigen der nachkantischen Ästhetiker fristete die Assoziationstheorie ein kümmerliches Dasein, und zu ihnen gehörte Friedrich Bouterwek, der sich ausdrücklich in Gegensatz zu der Kantischen Lehre stellte. [2])

Seine Grundsätze, die ihm die Beibehaltung dieser englischen Theorie ermöglichten, waren, wenn er auch die Ästhetik keineswegs als eine Disziplin der Psychologie behandelte: „Ob etwas außer uns schön ist, erkennen wir zuletzt nur psychologisch in uns. Daher entscheidet auch immer der Effekt über den Wert eines schönen Gegenstandes." „Nicht eher, als

---

[1]) XV, 57.
[2]) Ästhetik I, S. 131 u. oft.

bis wir wissen, was sich in unserer Seele ereignet, wenn wir etwas schön finden, können wir ohne Übereilung weiter nach den letzten Gründen der Möglichkeit einer Empfindung forschen." [1]) Diese Sätze enthalten das Programm der induktiven Ästhetik in sich, wie sie erst in Lotze und Fechner zu neuem Leben erstand. Um ihre Bedeutung zu erkennen, muß man sich die Zeit der schrankenlosesten Deduktion und Spekulation vergegenwärtigen, in der sie wirkungslos verhallten. Mit Naturnotwendigkeit aber konnten sie auf den Gegner aller spekulativen Ästhetik, auf Grillparzer, ihre Wirkung nicht verfehlen, und hier liegt zweifellos der Schwerpunkt von Bouterweks Einfluß auf ihn, um dessentwillen er ihn den besten Ästhetiker und einzig verläßlichen Führer im Reiche der Theorie wohl nennen konnte.

In zwei Erscheinungen, die als Grundgedanken seine Ästhetik durchziehen, hatte Bouterwek die Wirkung und damit das Wesen der Schönheit erkannt: in der Harmonie der geistigen Kräfte und dem durch sie erregten freien Emporstreben zum Unendlichen. [2]) Dem Kapitel, das diese beiden Grundgedanken zu klarster Formulierung bringt, „Vom Unendlichen im Schönen" entspricht aufs genaueste Grillparzers Studie aus dem Jahre 1819 (da er Bouterweks Ästhetik nachweislich gelesen) „Unendlichkeit des Schönheitsgefühls." [3]) Hier spricht er mit voller Klarheit die beiden Grundgedanken Bouterweks in gleicher Verknüpfung aus: Das Schönheitsgefühl ist ein Unendliches, und dies Aufstreben zum Unendlichen wird durch das Gefühl der Ganzheit, das Aufhören der Zersplitterung, die durch das Schöne bewirkte allgemeine Erhöhung der inneren Kräfte verursacht. Und nicht nur in den Grundfesten, sondern auch in den einzelnen Ausführungen zeigt sich die vollste Übereinstimmung mit Bouterwek. Hatte dieser das Wirken der Erinnerungskraft im Gefühl des Schönen hervorgehoben [4]) — ein Gedanke, der später bei Lotze und Köstlin eine bedeutungsvolle Rolle spielen sollte —, so schildert nun auch

[1]) Ästhetik I, 19, 56.
[2]) A. a. O. I, 145 f.
[3]) XV, 16.
[4]) A. a. O.

Grillparzer, wie das Schöne „alles, was du Großes und Herrliches gesehen, gelesen, gehört, empfunden, mit einem Zauberschlage emporregt.“ Wie Bouterwek an dieser Stelle den Kant-Schillerschen Gedanken von der Ausgleichung des Sittlichen und Sinnlichen im Schönen heranzog, so spricht hier Grillparzer von der durch das Schöne bewirkten Ausgleichung des Zwiespaltes der sittlichen und sinnlichen Natur. Wie Bouterwek das Emporstreben zum Unendlichen damit vor allem begründete, daß die innere Harmonie der Kräfte an die höhere Harmonie erinnert, die das höchste Gesetz des Weltalls ist, so preist Grillparzer das Gefühl des großen Zusammenhanges mit allen Wesen, der Verbindung der ganzen Welt durch ungeahnte Beziehungen, der Einheit alles Endlichen in einem Unendlichen, das durch das Gefühl der Ganzheit, der Harmonie unserer Kräfte in uns erregt wird. — Auch die weiteren assoziationspsychologischen Feststellungen des gleichen Jahres [1]) sind immer auf Bouterweks Prinzip zurückzuführen, im Gegensatze zu Kant nach den Empfindungen und Gefühlen zu forschen, die durch das Schöne in uns erregt werden.

Bevor wir die Studie von dem Unendlichkeitsgefühle als die Quelle der späteren Gedanken von assoziativen Wirkungen behandeln, muß hier eine Einschaltung gemacht werden, die das Erhabene betrifft. Von seinem Standpunkte aus mußte nämlich Bouterwek die scharfe Trennung des Erhabenen vom Schönen fallen lassen, weil es sich ebenso wie das Schöne auf das Unendliche bezieht, was eben Kant nur dem Erhabenen, nicht aber dem Schönen zugesprochen hatte. Auch das unbestimmte ästhetische Interesse, das dem bestimmten Gefühl des Schönen zugrunde liegt, wird durch das Erhabene, wie durch das Schöne erregt, nur auf eine andere Art. In dieser Hinsicht widerspricht es sich nicht, den allgemeinen Begriff des Schönen so zu erweitern, daß er auch das Erhabene in sich aufnimmt. [2]) Da nun Grillparzer im engsten Anschluß an Bouterwek ebenfalls das Schöne auf das Unendliche bezogen hatte, so war es nur eine richtige Konsequenz, wenn er in der einzigen

---

[1]) Vgl. XV, 11 Zweck des Schönen.

[2]) A. a. O. S. 67—68.

Studie, die wir über diesen Gegenstand von ihm besitzen,[1]) — ebenfalls aus dem Jahre 1819 — genau wie Bouterwek mit einer Wendung gegen Kant erklärte, indem er nur noch etwas weiter ging: Das Erhabene ist nichts als ein Modus des Schönen, denn das Gefühl des Erhebens über sich selbst, das den Menschen beim Ansehen des Erhabenen ergreifen soll und als charakteristisches Zeichen desselben angegeben wird, muß die Betrachtung jedes Schönen begleiten und ist eben das Merkzeichen, an dem sich das Schöne von dem bloß Wohlgefälligen ausscheidet.[2]) Durch das Medium Bouterweks berührt sich hier Grillparzer mit Schelling, der ebenfalls die Trennung Kants aufgeben wollte und — wie auch sonst — hierin nicht ohne Einfluß auf Bouterwek geblieben ist.[3]) Auch A. W. Schlegel sprach sich dann gegen die Kantische Teilung aus.[4])

Die gleiche Erscheinung begegnet uns sofort noch einmal: Schelling hatte die Schönheit als „Unendlichkeit, endlich dargestellt" definiert, und dieser Gedanke liegt wohl auch dem „Unendlichkeitsgefühle" Bouterweks zugrunde. A. W. Schlegel sprach es Schelling gläubig nach: Die „Schönheit ist die symbolische Darstellung des Unendlichen".[5]) Tatsächlich hat denn auch Bouterwek das Unendliche, das ursprünglich nur im Gefühle der Schönheitgenießenden liegen sollte und als solches der Lehre Schellings und Schlegels nicht ganz gemäß war, sich objektivieren lassen und die Schönheit als die Darstellung des Unendlichen im Endlichen, des Übernatürlichen im Natürlichen bezeichnet.[6]) Und so kam auch Grillparzer dazu, dem alle romantische Mystik verhaßt war wie nichts auf der Welt, die Lehre Schellings einmal in die Worte zu kleiden: „Die ganze Poesie ist nur ein Gleichnis, eine Figur, ein Tropus des Unendlichen." [7]) So berührt er sich hier durch das Medium Bouterweks mit der ihm tief verhaßten romantischen Ästhetik.

---

[1]) XV, 10.
[2]) XV, 10.
[3]) Philosophie der Kunst. S. W. Abt. I. V, S. 469.
[4]) Berliner Vorlesungen. Deutsche Literaturdenkmale Nr. 17, S. 71.
[5]) A. a. O. S. 90.
[6]) A. a. O. S. 65, 66, 205 f.
[7]) XV, 62.

Die Lehre vom Unendlichen im Schönen hatten Grillparzer wie Bouterwek auf das ästhetische Gefühl gestützt, welches das Schöne in uns zustande bringt: es ist das „Urgefühl“ des in seinen Kräften und Vermögen noch ungeteilten Menschen. Aus diesem Urgefühle entwickelte nun Grillparzer im Jahre 1833 eine weitere assoziative Wirkung des Schönen: Die Vorstellung oder Darstellung einer Idee (d. i. nach Kant ein Kunstwerk) erweckt das Gefühl des Ähnlichen im Menschen, bringt ihn für länger oder kürzer seinem Ursprunge, dem Urbilde der Menschheit näher, macht ihn sich wesenhaft fühlen, und der Genuß dieser Wesenhaftigkeit ist die Poesie.[1]) Der gleiche Gedanke erhält durch einen im Jahre 1839 neu eingeführten Begriff, das ästhetisch Vollkommene, eine tiefere Begründung: Weil das Vollkommene in seiner Art im Individuum gewöhnlich nicht vorkommt, erweckt es den Begriff der Gattung, des Zusammenhanges der Wesen, des Ganzen, und erhebt den Menschen so über sich, ja die Welt.[2]) Die Wurzel dieser an Burkes Lehre von der Erregung des Geselligkeitstriebes erinnernden Gedanken ist in der Studie von der Unendlichkeit des Schönheitsgefühles deutlich zu erkennen, wo ja ebenfalls die durch das ästhetische Gefühl erweckte Empfindung der Verwandtschaft aller Wesen, des Zusammenhanges der Welt und das dadurch angeregte Emporstreben über Mensch und Welt stark herausgehoben wurde. Neu aber ist der Begriff des Vollkommenen.

Dieser zieht sich durch die gesamte vorkantische Ästhetik, seitdem Baumgarten auf ihm das erste System einer wissenschaftlichen Ästhetik errichtet hatte, indem er auf Grund seiner Leibniz-Wolffischen Erkenntnistheorie die Schönheit als sinnlich angeschaute, unklar gedachte Vollkommenheit definierte. Erst Kant wandte sich gegen diese weit verbreitete Theorie: ein Ding, das wir vollkommen nennen, muß objektiv, d. h. in sich zweckmäßig sein, weil es einem Begriffe entsprechen muß, den wir uns von dem Gegenstande machen. Schön aber ist, was ohne jeden Begriff gefällt. Freilich dehnte Kant die Abweisung der Vollkommenheit nur auf die Naturschönheit

---

[1]) XV, 56.
[2]) XV, 30.

aus. Soll der Gegenstand als ein Produkt der Kunst für schön erklärt werden, so muß, weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache voraussetzt, zuerst ein Begriff von dem zugrunde gelegt werden, was das Ding sein soll, und da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge desselben als Zweck die Vollkommenheit des Dinges ist (Einheit im Mannigfaltigen wurde stets als Wechselbegriff mit Vollkommenheit gebraucht), so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen. [1])

Die gleichen Gedanken hat Bouterwek in seiner Ästhetik ausgeführt. Es lag daher für Grillparzer, der sich einzig mit dem Kunstschönen beschäftigte, sehr nahe, nun auch diesen Begriff der ästhetischen Vollkommenheit, wie sie im Gegensatz zu moralischer Vollkommenheit genannt wurde, seiner Ästhetik dienstbar zu machen. Das war eigentlich schon 1819 geschehen, als der Dichter niederschrieb: Hat die Kunst das Mannigfaltige der Wahrnehmung im Einklange mit den Gesetzen des Geistes zu einem Ganzen, zur Einheit gebracht, so hat sie ihren Zweck, das Schöne, erschaffen. [2]) Dann aber taucht der Begriff erst wieder im Jahre 1839 auf. Noch 1836 hatte Grillparzer niedergeschrieben: „Schön ist dasjenige, das, indem es das Sinnliche vollkommen befriedigt, zugleich die Seele erhebt." [3]) Damit hat er dem Grundelement seiner Schönheitslehre, der Zusammenstimmung des Sinnlichen und Geistigen, nur eine andere Form gegeben, indem er einen Gedanken Goethes mit fast wörtlicher Übereinstimmung wiederholte: Jeder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, wird das Streben haben, „ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt". [4]) Jetzt aber nimmt Grillparzer die weiteren Elemente, das Vollkommene und die Assoziation zu Hilfe und versucht nun durch Kombination all dieser einzelnen Bestandteile die umfassendste und inhaltreichste Definition des Schönen

---

[1]) Kr. d. U. § 48, S. 179. Vgl. § 15, S. 72.
[2]) XV, 13.
[3]) XV, 24.
[4]) Einleitung in die Propyläen.

zu gewinnen: „Wenn der sinnlich befriedigende Eindruck durch Erweckung der Idee das Vollkommene ins Übersinnliche hinüberreicht, so nennen wir das das Schöne.“ [1]) Aber nur das in seiner Art, also isoliert Vollkommene ist das ästhetisch Schöne; das in seiner Beziehung auf das Ganze Vollkommene das moralisch Gute. [2]) Damit suchte Grillparzer die Begrifflosigkeit und Isoliertheit des Kunstwerks, die ja durch die Art der kontemplativen Betrachtung bedingt ist, zu retten.

Noch aber blieb ein weiteres Bedenken. Bouterwek nämlich hatte gegen die Vollkommenheitstheorie den Einwand erhoben: Jede Vorstellung, die wir uns von irgend einer Vollkommenheit machen, bezieht sich, wenn auch in noch so weiter Entfernung, auf das Absolute. Vollkommen ist, was in jeder Hinsicht vollendet ist, ohne irgend einen Fehler oder Mangel. Aber nichts Endliches und Beschränktes kann in jeder Hinsicht ohne Mangel sein. Die einzig wahre Vollkommenheit ist die absolute, und relative Vollkommenheit nur Annäherung zur absoluten in irgend einer Hinsicht. Aber auch das „in seiner Art“ Vollkommene zerstört sich selbst „sobald die Vernunft den beliebig gewählten Zweck verwirft“, auf den bezogen das Objekt vollkommen genannt wurde. [3]) Diesen an sich ganz richtigen Gedanken sucht nun Grillparzer mit Hilfe der von Bouterwek selbst empfangenen Assoziationstheorie zu entkräften: „Schön ist, was durch die Vollkommenheit in seiner Art die Idee der Vollkommenheit im allgemeinen erweckt.“ [4])

Auch diese Lehre wurzelt in jener ersten Studie vom Unendlichen im Schönheitsgefühle, und somit sind die beiden Grundelemente von Grillparzers Schönheitslehre, die harmonische Zusammenstimmung der Kräfte als direkte und das freie Emporstreben über Mensch und Welt zum Unendlichen als assoziative Wirkung auf die Anregung durch Bouterweks Ästhetik zurückgeführt.

Auf diese Weise wurde auch Grillparzer zum Vorläufer

---

[1]) XV, 24.
[2]) XV, 25, 29.
[3]) A. a. O. S. 61—62.
[4]) XV, 25.

jener induktiven Ästhetik, die auf assoziationspsychologischer Grundlage vor allem Theodor Fechner neu begründete.[1])

Anhang.

Das Komische.

Über den Begriff des Komischen liegen leider nur sehr spärliche Aufzeichnungen in Grillparzers Studien vor. Wir werden daher auch sein eigenes Lustspiel und vor allem die Pläne und Fragmente zu solchen heranziehen müssen, um ein klareres Bild von diesem Abschnitt seiner Ästhetik zu gewinnen.

Vorerst möchte ich die Vermutung aussprechen, daß sich eine kleine Aufzeichnung aus dem Jahre 1845 gegen die Kantische Theorie vom Lachen und dem Lächerlichen wendet. Das Lachen, hatte Kant gefunden, ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts. Das also, was eine solche Erwartung erregt und plötzlich auflöst, ist das Lächerliche, welches zur schönen Kunst gehört.[2]) Dagegen vielleicht wendet sich nun Grillparzer im Jahre 1845: „Das Unerwartete darf allerdings und soll in der Kunst vorkommen; aber wie es eintritt, muß es wirken wie ein Notwendiges und durch sich selbst Gerechtfertigtes.“[3]) (Daß sich diese Worte auf Kant beziehen, dafür spricht auch die auf dem gleichen Blatte stehende Bemerkung von der Originalität, die, wie ich an anderer Stelle bereits ausgesprochen, gegen die Kantische Lehre von der Originalität des Genies gerichtet ist.)

Die an positivem Gehalt reichste Aufzeichnung liegt aus dem Jahre 1830 vor und steht, wie bis ins Einzelste aufzuzeigen ist, in enger Beziehung zu der Ästhetik von Jean Paul, deren größter Wert und über ihre Zeit hinausgreifende

---

[1]) Vorschule der Ästhetik 1876. Zweite Auflage 1897.

[2]) Kr. d. U. § 54. Anmerkung S. 205 ff.

[3]) XV, 33. Natürlich kann sich diese Bemerkung auch auf etwas anderes beziehen, so z. B. auf die Lehre des Aristoteles, daß dann vor allem Mitleid und Furcht erweckt werden, wenn die Handlungen wider Erwarten kommen oder eine wider Erwarten aus der andern sich ergibt. Poetik, Kapitel 9.

Wirkung gerade in der Behandlung des Komischen liegt. Grillparzer hat Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik" schon früh gelesen, wie aus einer Eintragung in seinem Auszughefte „Der Sammler" ersichtlich ist.[1]) (Im Jahre 1819 zitiert er einmal den Begriff „weibliche Genies", der in Jean Pauls Ästhetik eine Rolle spielt.[2])

Im Jahre 1830 legte sich nun Grillparzer die Frage vor:[3]) „Was ist komisch?" änderte aber sofort die Fragestellung um: „Ist Komisch und Lächerlich das nämliche?" Wenn lächerlich das ist, worüber man lacht, so ist auch der Witz lächerlich, ohne darum komisch zu sein. Der Witz gehört dem Geiste, die Komik dem Gemüt an. Der Witz ist korrosiv, das Komische expansiv. Ganz ebenso hatte Jean Paul den Unterschied von Witz und Komik darin gefunden, „daß der Verstand am Witze nur einseitige Verhältnisse der Sachen (Grillparzer: korrosiv), am Komischen aber die vielseitigen Verhältnisse der Personen (expansiv) durchläuft und genießt, dort einige intellektuelle Glieder (Grillparzer: Geist), hier handelnde," was dem Herzen einen Spielraum gibt.[4]) (Gemüt). —

Die vielleicht wichtigste Entdeckung Jean Pauls liegt in seiner Unterscheidung eines objektiven und subjektiven Kontrastes im Lächerlichen: Der objektive Kontrast ist der Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis besteht. Der subjektive Kontrast aber ist der Widerspruch, in dem der objektive Kontrast mit unserer Seele und Ansicht steht.[5]) Durch diese wertvolle Unterscheidung wird Grillparzer angeregt, das Komische und Lächerliche so auseinanderzuhalten: Das Komische ist das Objektiv-Lächerliche. Ihm gegenüber steht das Spaßhafte, Witzige, Satirische, das in der Wendung liegt und subjektiver Natur ist.

Wie nun weiter Jean Paul zwischen dem humoristischen

---

[1]) Aufbewahrt im Grillparzerarchiv der Stadt Wien.

[2]) XVI, 60.

[3]) XV, 39.

[4]) Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke. Berlin, 1861. Bd. 18. VI. Prgr. § 30, S. 117.

[5]) A. a. O. VI. Prgr. § 28, S. 108.

Schriftsteller, der das Subjektiv-Komische, und dem humoristischen Charakter, der das Objektiv-Komische vertritt, unterscheidet und den Unterschied in dem bewußten Humor des ersteren und dem unbewußten des letzteren findet,[1]) so macht auch Grillparzer eine Unterscheidung zwischen dem Lächerlichen, Spaßhaften, dessen Hervorbringung etwas Bewußtes hat, und dem Komischen, bei dem das nicht notwendig ist.

Nun hatte Jean Paul das Komische nur dann humoristisch genannt, wenn es das Ideale umkehrt und seinen schroffen Kontrast zu allem Wirklichen hervortreten läßt, indem es sich und die Welt verspottet. Auch diese Lehre machte Grillparzer zu seinem Eigentum, wenn er in späteren Jahren den Unterschied des Lächerlichen und Humoristischen nur darin erblicken will, daß der Spaß aus innerem Wohlbehagen, der Humor aber aus einer Selbstverspottung hervorgeht.[2]) Daher lag es nun auch nahe für ihn, jene Umkehrung des Ideals als das Wesen des Humoristischen zu erkennen. Die kleine Aufzeichnung aber, die im Jahre 1840 (also wenige Jahre nach dem Entstehen seines Lustspiels) diese Gedanken zu ihrem Gegenstande hat, geht ihrer ganzen Form nach nicht direkt auf Jean Paul zurück, sondern vielmehr auf Schiller selbst, dem ja auch Jean Paul offenbar seine Lehre zu verdanken hat.

In seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ hatte Schiller unter den sentimentalischen Dichtern die zwei einzig möglichen Gruppen der elegischen und satirischen voneinander gesondert: Nur die Darstellung des Ideals kann den sentimentalischen Dichter machen. Der elegische Dichter aber spricht dieses Ideal selber aus, während der satirische Dichter den Gegensatz der Wirklichkeit zum Ideale aufweist. Mit völliger Übereinstimmung des Gedankens lautet nun Grillparzers Aufzeichnung des Jahres 1840: „Die komische Poesie strebt dem Ideale ebenso nach wie die ernsthafte. Nur spricht letztere das Ideal aus, indes erstere dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideale entgegensteht.“[3])

---

[1]) A. a. O. VII. Prgr. § 34, S. 133.
[2]) Foglar, S. 33.
[3]) XV, 66.

Interessant ist es, daß sich Grillparzer hier (wie auch noch öfter) mit seinem Landsmann Heinrich von Collin begegnet, der ebenfalls in Schillers Spuren wandelt, wenn er in seinen Briefen über das Lustspiel den Gedanken ausführt: Ebenso wie das Trauerspiel hat auch das Lustspiel dem Ideale nachzustreben, indem es den Gegensatz des Ideellen mit dem Gemeinen, Widersinnigen, Ungereimten darstellen wird. Schreyvogel hatte diese Briefe, die im Wiener Hoftheater-Taschenbuch auf das Jahr 1808 erschienen,[1] im Sonntagsblatt einer strengen Kritik und scharfen Polemik unterzogen,[2] so daß also auch Grillparzer hier im Gegensatze zu dem Dramaturgen steht.

Des Dichters eigenes Lustspiel, das zu den kostbarsten Perlen unserer komischen Literatur gehört, entspricht durchaus seiner Theorie. Ebenso die vielen Lustspielpläne, die nicht zur Ausführung kamen. Der Grundgedanke, der sie alle, Vollendetes und Unvollendetes, durchzieht, spielt in des Dichters Lebensanschauung eine bedeutsame Rolle und wird nicht nur nach der Seite des Komischen hin dargestellt.

Zwei Stufen sind zu dem ausgeführten Lustspiele zu erkennen. Die erste ist das kleine im Stil Ifflands gehaltene Rührstück „Die Schreibfeder". Hier führt eine vermeintliche Lüge beinahe zu dem tragischsten Ende, weil ein Vater seiner Tochter die Hand des Geliebten verweigert, der sich, wie er irrtümlich meint, des allerschlimmsten Verbrechens, der Unwahrheit, schuldig gemacht hat. Die zweite Stufe ist eine Studie über Rousseau aus dem Jahre 1822: „Rousseau in seinen Rêveries d'un promeneur solitaire macht eine lange Abhandlung über die Zulässigkeit der von ihm sogenannten unschädlichen Lüge. Genau genommen gibt es aber keine unschädliche Lüge; denn wenn der Mensch als Mensch eigentlich nur in Berührung mit andern seinesgleichen, in Gesellschaft, leben kann, jedes gesellige Verhältnis aber Vertrauen voraussetzt und Vertrauen ohne Wahrheit nicht denkbar ist: so greift jede, auch die kleinste Lüge die Grundlage aller menschlichen Zustände an,

[1] Vgl. auch H. v. Collins sämtliche Werke. Bd. V.

[2] Gesammelte Schriften von Thomas und Karl August West. Braunschweig 1829, Abt. 2, Bd. 2, S. 177f.

und jeder Lügner ist ein Verräter an seinem ganzen Geschlechte."[1]) Im folgenden Jahre fand dann Grillparzer bei Gregor von Tours die Geschichte des Küchenjungen Leon,[2]) aus der sich sein Lustspiel „Weh dem, der lügt" entwickelte.

Der vielfach gewendete und beleuchtete Grundgedanke dieses Lustspiels ist der Kontrast von Ideal und Wirklichkeit. Das höchste und letzte Ideal ist die Wahrheit. Ihr aber steht „die buntverworrene Welt", das Land der Täuschung, entgegen. Die getäuschte Welt aber ahnt nicht einmal den Widerstreit von Schein und Wahrheit.

„Sie reden alle Wahrheit — sind drauf stolz,
Und sie belügt sich selbst und ihn; er mich
Und wieder sie; der lügt, weil man ihm log —
Und reden alle Wahrheit, alle, alle."

So strebt auch dieses feinsinnige Lustspiel dem Ideale nach, indem es dasjenige angreift und verspottet, was dem Ideale entgegensteht.

Die Lustspielpläne aber stellen sich fast durchgehends als Variationen des gleichen Themas dar. Der sich selbst und andere unwissentlich belügende Charakter ist eine immer wieder auftauchende Erscheinung.

1812: „Der Graf. Ein aufgeklärter Mann, der von Freiheit des Willens spricht und seinen Sohn zur Heirat zwingt, von der Gleichheit aller Menschen und seine Bedienten mißhandelt" etc.[3])

1822: „In einem Lustspiel einen Bedienten aufzuführen, der einem liederlichen Herrn dient und, indem er sich als Handlanger aller schlechten Handlungen desselben gebrauchen läßt, sich zugleich, so oft er allein ist, hypochondrische Vorwürfe über diese seine Bereitwilligkeit macht."[4]) Hier also Kontrast von Theorie und Praxis, dem Schein der Selbstbelügung und der Wahrheit des Handelns.

Eine Variation dieses Kontrastes ist der „Londoner Fashionable", der sich doch so ungeschliffen wie möglich be-

[1]) XVI, 133.
[2]) XII, 206.
[3]) XI, 219.
[4]) XII, 203.

nimmt etc. (1831).[1]) Oder ein eifersüchtiges Paar, Geliebter und Geliebte oder Mann und Frau, beide eifersüchtig und vielleicht beide wechselseitig nicht ganz ohne Grund. Kontrast von Theorie und Praxis, Wahrheit und Schein. (1832.)[2])

Eine andere Variation des Themas: 1812: „In einem Lustspiel einen Menschen aufzuführen, der eben nicht der schlimmste ist, aber sich selbst nichts zutraut und daher immer scheu ist.“[3])

1818: „Ein Lustspiel: Die Verliebten. Der blöde Liebhaber (von der poetischen Seite dargestellt), der stürmende, der prosaische Liebhaber.“[4]) Kontrast zwischen innerer Wahrheit und äußerem Schein, der aus einer Art von Selbstbelügung entsteht. Die Umkehrung dieses Kontrastes ist in den Plänen zu einem „Parvenu“[5]) oder „Universalkopf“[6]) unschwer zu erkennen.

Zum Symbol des allgemeinen Kontrastes von Wahrheit und Schein wird der „Stoff zu einem burlesken Stück“ (1832): „Daß einer die Gabe erhält, sich in die Person jedes ihm beliebigen wirklichen Menschen zu verwandeln und diesen andern eben dadurch in seine eigene“, wo denn das Innere zu der äußeren Gestalt nicht passen kann.[7]) —

Die Reihe könnte noch weiter geführt werden, doch bedarf es anderer Beispiele nicht. In dem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, Wahrheit und Schein mit all seinen möglichen Variationen erblickte der Dichter den Kern aller Komik und den Stoff der heitern Poesie, die dem Ideale nachzustreben hat, indem sie dasjenige angreift und verspottet, was ihm entgegensteht. Noch einmal aber hat Grillparzer das gleiche Thema wieder tragisch behandeln wollen: in der Esther, welche an ihrer einen Lüge, der Verleugnung ihrer Abstammung, zugrunde gehen sollte.

---

[1]) XII, 216.
[2]) XII, 216.
[3]) XI, 266.
[4]) XII, 172.
[5]) XI, 262.
[6]) XI, 265.
[7]) XII, 216.

Kapitel III.

Form und Inhalt.

Das Kunstwerk hatte Kant als den Ausdruck einer ästhetischen Idee bezeichnet, durch den diese andern mitgeteilt werden kann.[1] So fand auch Grillparzer das Eigentümliche eines Kunstwerks darin, daß es die Idee, die innere Anschauung des Künstlers, nicht bloß für ihn selbst erkennbar ausdrückt, sondern auch zur Leiter diene, an der andere des Genusses Fähige zu der ihnen früher unbekannten Idee des Künstlers emporklimmen.[2] Damit ist nun bereits Inhalt und Form eines Kunstwerks bestimmt. Der Inhalt ist die Idee, und wir haben nun zu untersuchen, was Grillparzer unter einer solchen verstanden wissen will, ob er sich auch hier in Übereinstimmung mit Kant befindet. Daß er mit Schopenhauer, der eine sehr ähnliche Definition des Kunstwerks gegeben, nicht einer Ansicht sein konnte, hörten wir bereits. Schopenhauer betrachtete die „Platonische Idee" als das Objekt der Kunst, und Grillparzer nannte diese Lehre „lächerlich."[3] —

In dem von Schreyvogel inspirierten Kampfe gegen A. W. Schlegel hatte Grillparzer 1816 (also vor seiner näheren Bekanntschaft mit der Kantischen Ästhetik) die kühne Behauptung aufgestellt: „Kein Dichter in der Welt ist wohl je bei Schöpfung eines Meisterwerkes von einer allgemeinen Idee ausgegangen"[4] Es klingt fast wie eine beabsichtigte Widerlegung dieser Meinung, wenn Schreyvogel seinen Aufsatz „Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho" mit den Worten beginnt: „Jedes dramatische Werk, welches sich über das Gemeine erhebt, enthält irgend einen Haupt- oder Grund-

---

[1]) Kr. d. U. § 49, S. 186.

[2]) XV, 12—13.

[3]) XV, 39.

[4]) XVI, 55.

gedanken, der durch dasselbe anschaulich gemacht wird, und den man mehr oder minder richtig bald den symbolischen Sinn, bald die Moral des Stückes (morale tragique) genannt hat .... Die großen Meister haben bei ihren Hervorbringungen einen solchen Grundgedanken stets mehr oder weniger deutlich vor Augen gehabt, obgleich sie nicht immer auch ebenso besorgt waren, denselben dem Leser oder Zuschauer auf den ersten Blick kenntlich zu machen."[1]) Diese Widerlegung mit seinem eigenen Werke (man muß natürlich immer den persönlichen Verkehr mit Schreyvogel berücksichtigen) scheint den Dichter in seiner Ansicht wankend gemacht zu haben, und er findet die helfende Stütze in der Kantischen Ästhetik, die sich ihm damals zu erschließen begann.

Das Genie, hatte Kant gelehrt, ist das Vermögen ästhetischer Ideen. Eine ästhetische Idee ist die einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr je irgend ein Begriff adäquat sein kann. Sie ist das Gegenstück der Vernunftidee, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung, d. h. Vorstellung der Einbildungskraft, adäquat sein kann.[2]) Die gleiche Unterscheidung taucht bei Grillparzer im Jahre 1818 — in dem auch Schreyvogels Aufsatz erschienen war — zwischen einer „poetischen" und „philosophischen" Idee auf. Die Philosophie mißt die Dinge mit dem Maßstabe der Vernunft (Kant: „Vernunftidee"), zersetzt sie in ihre Elemente und vereinigt diese wieder zum Begriff, wo dann das Ding verloren gegangen ist, aber seine Erkenntnis gewonnen. Jede Idee ist, philosophisch genommen, leer, wenn sie sich nicht auf einen Begriff bringen läßt. Die Poesie dagegen, die Kunst, nimmt den Gegenstand als Ganzes, d. h. aber mit der Anschauung, auf. Die dabei sich entwickelnden Gedanken (Kant: „die viel zu denken veranlaßt") werden keineswegs begriffsmäßig abgeschlossen (Kant: die ästhetische Idee kann nie einem Begriff adäquat werden), sondern in ein ahnungsvolles Unübersehbares fortgeführt.[3]) (Kant: eine ästhe-

[1]) Wiener Zeitschrift 1818 Nr. 84–85.

[2]) Kr. d. U. § 49, S. 182. Vgl. § 57, Anmerkung I, S. 217f.

[3]) XV, 99.

tische Idee erweckt „die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen"). [1]) Den gleichen, auf Kant basierenden Gedanken hat Grillparzer dann noch oft wiederholt, und immer verwirft er die philosophische Idee in der Dichtung, da sie für die Kunst auch nichts anderes ist als ein Begriff. Die Poesie aber hat es mit Bildern, die Wissenschaft mit Begriffen zu tun. [2])

Von diesem Standpunkt aus hat Grillparzer sein Leben lang gegen die Vermischung von Dichtung und Philosophie angekämpft, wie sie zum Programm der Romantik gehörte, wie sie ihm in Hebbels Werken, in Hegels Ästhetik [3]) begegnete, hat er alles Begriffsmäßige aus der Poesie verbannt, wie er es in der ganzen zeitgenössischen Literaturepoche witterte. Daß er sich hierin mit Schopenhauer wieder begegnete, war nur natürlich. [4]) Denn wenn sie auch in betreff der Idee nicht einig waren, so war sie ihnen ja doch beiden eine Anschauung,

[1]) Kr. d. U. § 49, S. 184. Grillparzer selbst gibt einmal ein sehr klares Beispiel solch einer poetischen Idee: „Auch das, was die deutschen Ästhetiker die Idee nennen: daß einer, der alles Löbliche, ja Große verrichtet, in Armut und Elend gerät und endlich zu Beachtung und Reichtum kommt, dadurch, daß er sich für einen Narren gibt, der glaubt, von Glas zu sein, was die Leute unterhält, sodaß sie sich ihn aus den Händen reißen." XVII, 230. Andere Beispiele siehe XII, 102, 122; XVIII, 136. Als Beispiel einer philosophischen Idee, die für die Poesie unbrauchbar ist, führt Grillparzer den Gedanken eines Dramas von Wolfgang Menzel an: Möglichkeit der Ausgleichung des Widerstreites von Liebe und Selbstliebe. XVIII, 100—101.

[2]) XV, 98—99; XVIII, 101; XV, 80.

[3]) Hier muß aber betont werden, daß Grillparzer gegen Hegel nicht ganz gerecht gewesen ist. Kuno Fischer hebt mit vollstem Recht hervor, daß Hegel im Gegensatz zu Plato auf seinen ästhetischen Standpunkt ein sehr starkes realistisches und sensualistisches Gewicht legt. Das tritt auch in der Schätzung hervor, womit Hegel ohne alle grundsätzliche Übereinstimmung K. Fr. v. Rumohrs gleichzeitige „Italienische Forschungen" hervorhebt. Rumohr will in der Würdigung der Schönheit und Kunst, ähnlich wie Grillparzer, nichts von Idee und Ideen wissen. Hegel aber sucht ihm nachzuweisen, daß er das ganz verkennt, was man unter „Idee" in der Philosophie versteht, und es mit „unbestimmter Vorstellung" verwechselt. Hegel definiert die Idee als „Einheit des Begriffs und der Realität" und erklärt sie so als durchaus nicht abstrakt, sondern schlechthin in sich konkret. Ästhetik I, 1, S. 138f. Vgl. Rumohr, Italienische Forschungen. Berlin und Stettin, 1827.

[4]) Vgl. W. a. W. u. V. § 50, S. 314ff.

eine Vorstellung der Einbildungskraft, die sie gemeinsam aus der einzigen Quelle aller Kunst, dem Beschauungsvermögen, herleiteten. Auf dieses kommen wir eben auch bei Grillparzer immer wieder zurück. Die Unterscheidung der poetischen und philosophischen Idee läuft der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung, der poetischen und philosophischen Wahrheit ganz parallel. Nur ein Calderon, meinte Grillparzer, darf es kraft seines eminent plastisch belebenden Formsinns wagen, eine Dichtung aus dem Begriff zu entwickeln.[1]) Des Dichters Liebling aber ist Lope de Vega, die „vollkommenste Protestation gegen alle Begriffspoesie." [2])

Freilich nähert sich die höchste Art der poetischen oder ästhetischen Idee wieder ganz von selbst dem Begriff, ohne ihn natürlich zu erreichen. Und das auf diese Weise. Als die Grundlage für das „Ideal der Schönheit" hatte Kant die „ästhetische Normalidee" aufgestellt, welche eine einzelne Anschauung der Einbildungskraft ist und ihre Elemente zur Gestalt eines Dinges von besonderer Gattung aus der Erfahrung nimmt. Aber die größte Zweckmäßigkeit in der Konstruktion der Gestalt, die zum allgemeinen Richtmaß der ästhetischen Beurteilung jedes einzelnen dieser Spezies tauglich wäre, das Bild, das gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat, dem nur die Gattung im ganzen, aber kein Einzelnes abgesondert adäquat ist, liegt doch bloß in der Idee des Beurteilenden, welche aber, mit ihren Proportionen, als ästhetische Idee, in einem Musterbilde völlig in concreto dargestellt werden kann. Die psychologische Erklärung des Entstehens einer solchen ästhetischen Normalidee ist nach Kant diese: Jemand hat z. B. tausend erwachsene Männer gesehen. Will er nun über die vergleichungsweise zu schätzende Normalgröße urteilen, so läßt die Einbildungskraft eine große Zahl der Bilder aufeinander fallen, und in dem Raum, wo — nach der Analogie der optischen Darstellung — die meisten sich vereinigen, und innerhalb dem Umrisse, wo der Platz mit der am stärksten aufgetragenen Farbe illuminiert ist, da wird

---

[1]) XVIII, 101.
[2]) XVII, 52.

die mittlere Größe kenntlich, und dies ist die Statur für einen schönen Mann. Keineswegs aber ist eine solche Normalidee des Schönen schon das Ideal des Schönen selbst, denn das Schöne — und hier wendet sich Kant ohne Namensnennung gegen Winckelmann, womit er einen langen Kampf in der Ästhetik heraufbeschwor — kann nicht ganz ohne Ausdruck, nicht ganz uncharakteristisch sein.[1]) Diese Gedanken sind es, welche einer Studie Grillparzers aus dem Jahre 1819 „Typen der Einbildungskraft" zugrunde liegen.[2]) Es ist unstreitig, daß durch öftere Wahrnehmung mannigfaltiger Individuen, die zu einer Gattung gehören, sich der Einbildungskraft ein gewisses abgezogenes Bild, ein Typus der Gattung eindrückt, der sodann beim Formen von Begriffen die Grundlage macht. Dieser Typus der Einbildungskraft gibt die Grundlage des Ideals für die Kunst. Man beachte wohl: ganz wie Kant es lehrte, die Grundlage, nicht das Ideal selbst. — Auf diese Weise also nähern sich das poetische Bild und der philosophische Begriff, die aber noch weit enger durch ein anderes Band ganz allgemein — nicht nur im Ideal — miteinander verknüpft sind oder zueinander in Beziehung stehen. Die Erkenntnis dieser Erscheinung, die Grillparzer ebenfalls durch Kant gewann, wurde für seine Ästhetik ungemein wichtig.

Die ästhetische Idee, hatte Kant gelehrt, ist die einem gegebenen Begriffe beigegebene Anschauung der Einbildungskraft, d. h. sie ist die Versinnlichung eines Begriffes. Demnach ist jede ästhetische Idee an sich schon eine „Hypotypose" d. h. eine „Darstellung", und zwar ist diese Darstellung „schematisch", wenn sie einem Verstandesbegriffe beigesellt wird, dem als solchem eine empirische Erscheinung adäquat sein muß, „symbolisch" aber ist sie, wenn einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, dem aber keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, doch eine solche untergelegt wird.[3]) —

[1]) Kr. d. U. § 17, S. 81f. Der Schauplatz des Kampfes, in dem vor allem Hirt als Gegner Winckelmanns und Goethe als der Vermittler zwischen den Parteien eingriff (Der Sammler und die Seinigen) waren die Horen, Fernows Schriften, das Athenäum und die Propyläen.

[2]) XV, 21f.

[3]) Kr. d. U. § 59, S. 228.

Diese Lehre mußte Grillparzer ganz konsequenterweise dazu führen, die scharfe wesentliche Sonderung der poetischen und philosophischen Idee, die, wie wir sahen, der Kantischen Unterscheidung einer ästhetischen und Vernunftidee völlig entspricht, aufzugeben, wodurch er dann ganz wie Kant den überaus wichtigen Begriff des „Symbolischen" gewann. Bis zum Jahre 1836 behielt er die Trennung bei. Dann kam er zu der Überzeugung: die poetische Idee ist von der philosophischen nicht wesensverschieden, sondern vielmehr eine Einkleidung, eine Versinnlichung, eine Verkörperung der philosophischen Idee und somit sie selbst schon eine Darstellung.[1]) In der Kunst ist Gedanke nicht jenes Produkt des Denkvermögens, das in der Prosa mit diesem Namen bezeichnet wird, sondern ein in sich abgeschlossener Kunstorganismus, dem ein Gedanke oder eine Empfindung zugrunde liegt.[2])

Damit hat nun Grillparzer ganz von selbst die Bestimmung des Symbolischen gewonnen, das er schon früher, ganz wie Goethe und Schiller, von aller Kunst gefordert hatte, ohne doch sein Wesen angeben zu können.[3]) Als er nun zu der Überzeugung gekommen war: „die poetische Idee ist nichts anderes, als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls bricht, färbt und gestaltet",[4]) konnte er nun auch niederschreiben, wie es Kant getan: Das Symbolische der Poesie besteht darin, daß sie nicht die Wahrheit an die Spitze ihres Beginnens stellt, sondern, bildlich in allem, ein Bild der Wahrheit, eine Inkarnation derselben, die Art und Weise, wie sich das Licht des Geistes in dem halbdunkeln Medium des Gemüts färbt und bricht.[5]) Gestalt aber nimmt

[1]) XV, 47.

[2]) XV, 25.

[3]) XVI, 33; XVIII, 194. Über den Begriff der „Allegorie" liegt aus dem Jahre 1819 eine Studie vor, die im Anschluß an Bouterweks Ästhetik entstanden sein muß. Bouterwek hatte „Personifizierte Abstraktion" gleichbedeutend mit „Allegorie" gebraucht, und nun erklärt Grillparzer: die Personifikation wird dann zur Allegorie, wenn nicht die Schönheit der Darstellung, sondern der Begriff selbst als Hauptsache und Zweck erscheint etc. XV, 21. Vgl. Bouterwek I, 239.

[4]) XIX, 70.

[5]) XV, 58. Man denke an das für eine poetische Idee angeführte eispiel, in dem die „Wahrheit im Bilde" ganz deutlich wird.

die Wahrheit an, weil alle Kunst auf Gestaltung, Formgebung und Bildung beruht, weil alle Poesie mit dem Bilde, dem Gleichnis anfängt.[1]) Und der Grund dieser Erscheinung wiederum ist, daß ein wirklich existierendes Staubkörnchen mehr Überzeugung mit sich führt, als die erhabenste Idee,[2]) und die Kunst beruht nicht auf einer Wahrheit, sondern auf einer Überzeugung.[3])

In diesem Sinne also forderte Grillparzer von aller Kunst das Symbolische, das in der Ästhetik Goethes und Schillers allmählich ganz mit dem Begriff des „Typischen" zusammen gefallen war. Daß aber auch Grillparzers Auffassung des Symbolischen im letzten Grunde ganz identisch ist mit dem Typischen, daß er somit ebenfalls auf dem Standpunkt Goethes und Schillers steht, das beweist eine Auslegung der „poetischen Idee" wie diese: Die ganze Wirkung der Poesie beruht darauf, daß der gewählte Fall auf viele ähnlicher Art Anwendung erleidet; nur dadurch entsteht Teilnahme in der Brust des Lesers. Sehr charakteristisch aber setzt nun Grillparzer dazu: daß

---

[1]) XV, 58, 62.

[2]) XV, 62.

[3]) Vgl. XV, 80. Über die bedeutsame Frage nach der Idee, d. h. dem Symbolischen, in des Dichters eigenen Dramen, sowie das Verhältnis von Theorie und Praxis und das zu Goethe und Schiller siehe Michael Lex: Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist. München 1904. Diese geistvolle Arbeit hat eigene Ausführungen überflüssig gemacht, indem sie im großen und ganzen den Erweis gebracht hat, daß sich Theorie und Praxis hier durchaus decken. Nur hätte Lex vielleicht auf Grillparzers Sonderung einer philosophischen und poetischen Idee mehr Gewicht legen sollen. Vor allem aber muß betont werden, daß man doch nach Grillparzers Ästhetik weit weniger Philosophisches, Gedankenhaftes in seinen Dichtungen erwartet, als sich tatsächlich in ihnen findet. Die Mischung von Verstand und Phantasie, Dichterischem und Philosophischem ist für Grillparzer, den Menschen und Poeten, sehr charakteristisch, wie sie fast allen modernen Dramatikern seit Schiller — Hebbel, Ludwig, Wagner u. a. — eigentümlich ist. Seiner innersten Natur nach ist freilich Grillparzer der naivste von ihnen allen, und weil ihn gerade deshalb die Mitwirkung des philosophischen Verstandes in seinem eigenen Schaffen so fühlbar störte, gab er auch in seiner Ästhetik und Kritik dem Hasse gegen alles Verstandesmäßige oft allzu übertrieben starken Ausdruck. Vgl. aber auch die feine Bemerkung: Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern. XV, 62.

diese Generalisierung nur als dunkles Gefühl den Eindruck des Werkes zu begleiten brauche.[1]) Denn die poetische oder ästhetische Idee ist, wenn sie auch selbst schon eine Darstellung, ein Kunstorganismus, eine Form ist, doch noch immer ein Abstraktes, eine Idee. In der Kunst aber kommt es nicht auf den Gedanken, selbst den poetischen, an, sondern auf die Belebung des Gedankens, auf seine Zurückführung in die Wirklichkeit, mit einem Worte auf die Form, die man eigentlich als Form der Form, Darstellung der Darstellung einer Vernunftidee, einer philosophischen Wahrheit, bezeichnen müßte. Und auch die nähere Bestimmung dieser zweiten Form, deren Wichtigkeit er immer wieder und wieder betont,[2]) hat Grillparzer, wie sofort zu ersehen sein wird, durch Kant gewonnen.

Wir hörten bereits, wie Grillparzer im engsten Anschluß an Kant das Eigentümliche eines Kunstwerks darin gefunden hatte, daß es die ästhetische Idee des Künstlers andern erkennbar macht.[3]) Daraus entwickelt sich nun ganz folgerichtig in den Jahren 1830—40 die Definition: „Form, d. h. Inbegriff der Mittel, um den Gedanken in seiner vollen Lebendigkeit auf den Zuhörer übergehen zu machen.“[4]) Wie nun aber die ästhetische Idee nur durch Naturumschaffung zustande kommen kann, so wird die Form einzig und allein durch Naturnachahmung gestaltet. Das Verhältnis von Inhalt und Form bestimmt die Stellung der Kunst zur Natur. —

Das Entstehen einer ästhetischen Idee hatte Kant dadurch erklärt, daß die produktive Einbildungskraft sehr mächtig ist in Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt.[5]) Wir hörten bereits, daß sich Grillparzer hier eng an Kant angeschlossen hatte: die produktive Einbildungskraft gibt nicht den Stoff, den sie aus der Natur nimmt, sondern nur die Form, insofern sie den erhaltenen

---

[1]) XVII, 11.

[2]) XV, 26, 35, 36, 47, 64. XVI, 109. XVIII, 136, 137, 153 und öfter.

[3]) XV, 12—13.

[4]) XVIII, 55. Vgl. XV, 47, wo ganz die gleiche Definition von „Kunst“ gegeben wird. Form und Kunst also waren ihm Wechselbegriffe. Vgl. auch Schiller: „Die Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck eicht, heißt ihre Form.“ (Über die tragische Kunst.)

[5]) Kr. d. U. § 49, S. 182.

Stoff in neue Verbindungen bringt.[1]) Damit ist nun ganz von selbst das Ergebnis gewonnen, daß die Kunst unmöglich eine einfache Nachahmung der Natur sein kann. Diesem Ergebnis aber hat Grillparzer im Jahre 1819 noch eine eigene Studie gewidmet, welche „Nachahmung der Natur als Zweck der Kunst" betitelt ist. Die eigenartige Entstehung dieser Studie erfolgte im Gegensatz zu und mit Hilfe von Schopenhauer, wie sich im einzelnen nachweisen läßt.

Unmittelbar vorher hatte Grillparzer (auf demselben Blatte) niedergeschrieben: „Arthur Schopenhauer findet, und mit Recht, einen Grund des wahrhaft künstlerischen Reizes, den die genauen Naturnachahmungen der Niederländer in ihren Stilleben und Landschaften auf uns machen, in der Vorstellung von der Ruhe und rein beschauenden Stille des Gemüts, die in dem Künstler herrschend gewesen sein muß, um derlei Dinge objektiv zu betrachten und so treu genau darzustellen."[2]) Nun aber regte ihn diese Aufzeichnung zu der Frage an: Kann man denn die Natur überhaupt objektiv nachahmen? Und die folgende Studie gibt[3]) — also mit Aufhebung der vorhergehenden — die Antwort: nein. Jede Kunst kann nur eine Seite der Natur darstellen, die Bildhauerkunst die plastischen Formen, die Malerei die Farben (die Musik den Klang, der Tanz die Bewegung) und der Poesie, die das alles beschreiben kann, fehlt die Anschaulichkeit der Natur. Wie kommt es aber nun, daß die einfarbige, regungslose Natur, die gemalte, beschriebene Landschaft in der Kunst Menschen bewegt, welche die wirkliche kalt ließ in der Natur, warum wirkt das matte Abbild stärker als das lebendige Urbild? Die Beantwortung dieser Frage vollzieht Grillparzer unter dem Eindruck Schopenhauers, freilich mit einer wesentlichen Änderung seiner Lehre, die durch ihre Meinungsverschiedenheit in betreff der „Idee" bedingt war.

Schopenhauer hatte ausgeführt: die Fähigkeit, in der Natur die Ideen der Dinge zu erkennen, muß allen Menschen

[1]) XV, 13.
[2]) XV, 17. Die zitierte Stelle steht W. a. W. u. V. I. Drittes Buch § 38, S. 266.
[3]) XV, 18.

in größerem oder kleinerem Grade einwohnen. Der Genius aber hat vor ihnen nur den viel höheren Grad und die anhaltendere Dauer jener Erkenntnisweise voraus, welche ihn bei derselben die Besonnenheit behalten lassen, die erfordert ist, um das so Erkannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen, welche Wiederholung das Kunstwerk ist. Durch dasselbe teilt er die aufgefaßte Idee den andern mit, und das ästhetische Wohlgefallen ist wesentlich ein und dasselbe, es mag durch ein Werk der Kunst oder unmittelbar durch die Anschauung der Natur und des Lebens hervorgerufen sein. Das Kunstwerk ist nur ein Erleichterungsmittel der Erkenntnis. Daß aber die Idee aus dem Kunstwerk uns leichter entgegentritt, als unmittelbar aus der Natur und der Wirklichkeit, kommt daher, daß der Künstler, der nur die Idee, nicht mehr die Wirklichkeit erkannte, in seinem Werk auch nur die Idee rein wiederholt hat, sie ausgesondert hat aus der Wirklichkeit, mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten. Der Künstler läßt uns durch seine Augen in die Welt blicken. Daß er diese Augen hat, ist das Angeborene, die Gabe des Genius; daß er aber imstande ist, auch uns diese Gabe zu leihen, das ist das Erworbene, das Technische der Kunst.[1]) —

Daß die Kunst die Erkenntnis der Platonischen Ideen zur Aufgabe habe, war, wie wir hörten, Grillparzers Meinung ganz und gar nicht, wohl aber, daß die ästhetischen Ideen, die inneren Anschauungen der Einbildungskraft ihr Objekt seien. Wenn er also zur Beantwortung der Frage: warum das Kunstwerk stärker anspreche als die Natur, den Gedankengang Schopenhauers bis ins einzelne mitmachte, so mußte er für die Platonische Idee immer die ästhetische Idee im Sinne Kants einsetzen.

Demnach stellt sich nun der Fortgang der bezeichneten Studie folgendermaßen dar: Die Natur selbst bewegt bloß tiefer denkende und empfindende Menschen, indes die andern, durch zufällige Nebendinge zerstreut, gar nicht zum Bewußtsein des eigentlich Wirksamen kommen. Der künstlerisch ver-

---

[1]) W. a. W. u. V. I. Drittes Buch § 37, S. 263f.

anlagte Mensch aber trägt seine Empfindung auf die Dinge über, und sie sind ihm nur ein Bild dessen, was er dabei denkt. Wenn nun der zum Auffassen und Wiedergeben des Gemüt-Ansprechenden in der Natur Fähige sich hinsetzt, um seine Empfindung bleibend darzustellen, und er demnach aus dem beobachteten Naturgegenstande „mit Hinweglassung des für die Wirkung Gleichgültigen oder Störenden“ (Schopenhauer: „mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten“) dasjenige aufzeichnet, was die gefühlte Wirkung auf ihn hervorgebracht hat, so wird nun auch der flachere Beschauer auf diese Art zur Aufmerksamkeit angeregt und auf das Wesentliche hingelenkt, so daß er nun vor dem Kunstwerke fühlt, was er an dem Naturgegenstande weder bemerkte noch ohne den Künstler bemerkt hätte. Er wird die Idee des Künstlers erkennen, und die Nachahmung des Gegenstandes wird nur das Mittel der Verständlichung gewesen sein. So macht hier Grillparzer den Gedankengang Schopenhauers mit, indem er seiner eigenen Lehre von Inhalt und Form eines Kunstwerks treu blieb, wonach der Inhalt die aus dem Anschauen der Natur gewonnene Idee, die Form aber die Nachahmung der Natur ist, durch welche die Idee andern erkennbar mitgeteilt wird.

Daß Grillparzer auch weiterhin die gleiche Ansicht vertrat, hörten wir bereits, und so wiederholte er denn auch im Jahre 1839 die gleiche Lehre von dem Verhältnis der Kunst zur Natur.[1]) Daneben aber läuft eine andere Meinung, die sich mit jener nicht ganz vereinbaren läßt und Grillparzers Abneigung gegen alles Ideenhafte in der Kunst, selbst wenn es sich um ästhetische Ideen handelt, in hellstem Lichte erscheinen läßt. Diese Lehre aber gewann er in schroffstem Gegensatz zu Kant und Schiller, die sie ausdrücklich verwerfen, und im Einklang mit seiner assoziativen Schönheitstheorie.

Das Gemüt, hatte Kant gelehrt, kann über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessiert zu finden, für seine moralischen Ideen einen Grund in ihrer gesetzmäßigen Übereinstimmung zu unserm von allem Interesse

---

[1]) XV, 24.

unabhängigen Wohlgefallen wahrzunehmen, so daß hier nicht nur die ästhetische, sondern auch die intellektuelle Urteilskraft tätig ist, welche das Anhängende der Schönheit ihrem Urteil unterzieht. Die Reize in der schönen Natur sind entweder zu den Modifikationen des Lichtes oder des Schalles gehörig. Die weiße Farbe der Lilien stimmt das Gemüt zu Ideen der Unschuld, der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz. Aber dieses Interesse, welches wir hier an Schönheit nehmen, bedarf durchaus, daß es Schönheit der Natur sei, und es verschwindet ganz, sobald man bemerkt, man sei getäuscht, und es sei nur Kunst. Die Kunstschönheit also muß auf solch assoziative „anhängende" Wirkung durch Erweckung von Ideen und Empfindungen verzichten. —

Als eine Weiterbildung und teilweise Berichtigung dieser Lehre stellt sich Schillers Aufsatz „Über Matthissons Gedichte" dar, an den, wie sich zeigen wird, dann Grillparzer unmittelbar anknüpft. Hier handelt es sich um die Frage, wie die landschaftliche Natur zu einem würdigen Objekt der Kunst gemacht werden könne, und Schiller gibt folgende Antwort: Poesie ist die Kunst, uns durch einen freien Effekt unserer produktiven Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen zu versetzen. Nun aber folgt die Imagination in ihrer Freiheit bloß dem Gesetz der Ideenverbindung, die sich ursprünglich nur auf einen zufälligen Zusammenhang der Wahrnehmungen in der Zeit, mithin auf etwas ganz Empirisches gründet. Nichtsdestoweniger muß der Dichter diesen empirischen Effekt der Assoziation zu berechnen wissen. Um ihn zu berechnen, muß er aber eine Gesetzmäßigkeit darin entdecken und den empirischen Zusammenhang der Vorstellungen auf Notwendigkeit zurückführen können. Unsere Vorstellungen stehen aber nur insofern in einem notwendigen Zusammenhang, als sie sich auf eine objektive Verknüpfung in den Erscheinungen, nicht bloß auf ein subjektives und willkürliches Gedankenspiel gründen, und an diese objektive Verknüpfung in den Erscheinungen muß sich der Dichter halten, indem er alles Subjektiv-Zufällige ausschaltet. Aber er will die Einbildungst nur deswegen in ein bestimmtes Spiel versetzen, um

bestimmt auf das Herz zu wirken, und so entsteht für ihn die zweite schwierige Aufgabe, ungeachtet der Abhängigkeit unserer Empfindungen von zufälligen Einflüssen, die außer seiner Gewalt sind, unsern Empfindungszustand zu bestimmen.. — Von jedem Dichterwerke werden also folgende zwei Eigenschaften unnachläßlich gefordert: erstlich notwendige Beziehung auf seinen Gegenstand als objektive Wahrheit, und zweitens notwendige Beziehung dieses Gegenstandes oder doch der Schilderung desselben auf das Empfindungsvermögen als subjektive Wahrheit.

Hier müssen wir nun unterbrechen, denn schon gegen diese Lehre hat sich Grillparzer offenbar gewandt, wenn er im Jahre 1834 die Bemerkung niederschrieb: Jeder, der eine, wenn auch nur subjektiv wahre Beziehung der Dinge auf das Gemüt entdeckt und darzustellen weiß, ist ein Dichter.[1]) Damit scheint sich Grillparzer gegen die von Schiller geforderte notwendige Erregung ganz bestimmter Ideen gewendet zu haben. Und dies ist ein ungemein wichtiges Moment.

Denn nun hatte Schiller seine Gedanken auf die landschaftliche Natur angewendet, in der sich doch keine notwendige Verknüpfung der Erscheinungen entdecken läßt. Sie kann dadurch zu einem würdigen Kunstobjekt erhoben werden, daß man sie durch eine symbolische Operation zum Ausdruck menschlicher Ideen und Empfindungen macht. Keineswegs aber darf hierunter diejenige Erweckung von Ideen verstanden werden, welche von dem Zufall der Assoziation abhängig ist, denn diese ist willkürlich und der Kunst gar nicht würdig; sondern diejenige, die nach Gesetzen der symbolisierenden Einbildungskraft notwendigt erfolgt. — So also hat Schiller die durch Natur angeregte Ideenassoziation, die Kant für die Kunst völlig verworfen hatte, unter der Bedingung in den Kreis künstlerischer Erscheinungen aufgenommen, wenn sie nicht zufällig, sondern notwendig durch ein auf sie hinzielendes Verfahren des Künstlers erregt wird.

Im gleichen Jahre nun, da sich Grillparzer, wie wir hörten, gegen den Aufsatz Schillers wandte und mit so wört-

---

[1]) XV, 38.

licher Beziehung, daß er ihn unbedingt wieder um diese Zeit gelesen haben muß, taucht eine Lehre bei ihm auf, die in offenbarem Gegensatz zu der Kant-Schillerschen Theorie entstanden ist.[1]) Die von ihnen verworfene Erscheinung der Ideenassoziation nämlich, die ja auch in seiner allgemeinen Schönheitslehre im Gegensatze zu Kant und Schiller eine so bedeutsame Rolle spielte, gab dem Dichter das natürlichste Mittel an die Hand, auch das letzte Zugeständnis an das Allgemeine, Abstrakte, wie er es in der Anerkennung der ästhetischen Idee gemacht hatte, aufzugeben und doch das Besondere, ohne es in seinem individuellen Leben anzutasten, zum Allgemeinen zu erweitern: Bei jedem vollkommen Wirklichen, und wäre es nur ein Baum oder eine Landschaft, gesellt sich aus dem Beschauen heraus von selbst eine Idee dem Sinneseindrucke zu. Daher haben die großen Dichter meistens den Gang der Natur, ihrer großen Meisterin, zum Muster genommen, die Ideen und Empfindungen anregt, aber vom lebendigen Faktum ausgeht. So bekommt der Künstler zum Besondern das Allgemeine mit in den Kauf und ist nur auf diese Art sicher, jene Gestaltung zu finden, die seine Intentionen aus dem Reich der Möglichkeit zur Anschauung und Wirklichkeit bringt, während beim Ausgehen von der Idee immer ein Rest von Abstraktem, Ungestaltetem, Unsinnlichem zurückbleiben muß. Die gleiche Lehre wurde in den Jahren 1835,[2]) 1838,[3]) 1843,[4]) und 1857—58[5]) fast wörtlich wiederholt. Was also Kant nur der Naturschönheit zugeschrieben und Schiller nur bedingungsweise auch von der Kunst hatte gelten lassen, das überträgt Grillparzer, für den es einen Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit nicht gab, ohne weiteres auf alle Kunst.

Danach scheint es nun fast, als hätte Grillparzer einer sklavischen Naturnachahmung das Wort geredet. Dagegen aber hat er sich ausdrücklich aufs strengste verwahrt. Die

---

[1]) XV, 102.
[2]) XV, 80.
[3]) XV, 148.
[4]) XVIII, 140.
[5]) XV, 61.

wahre künstlerische Naturnachahmung besteht in etwas ganz anderem als dem Abklatschen der gemeinen Wirklichkeit. Die Kunst hat die Aufgabe, die Schönheit darzustellen. Schönheit aber ist Zweckmäßigkeit für das Gemüt, Einheit im Mannigfaltigen. Demnach muß die Kunst, welche auf die Natur einzig und allein als das realisierende Prinzip angewiesen ist, in ihr diese Zweckmäßigkeit für das Gemüt, d. h. aber für den ganzen Menschen, diese Einheit aufweisen und den Menschen in Übereinstimmung bringen mit der Welt, indem sie diese — im Gegensatz zur Wissenschaft, welche den umgekehrten Weg einschlägt — nach den Gesetzen seiner Empfindung umgestaltet. Sie ist eine andere, höhere Natur.[1])

Ist nun auch soweit die Kunst ein Flüchten aus der Wirklichkeit, so muß sie doch wieder in sie zurückkehren, da ja die „Form", durch die jede über die Natur hinausgehende Intention andern zugänglich gemacht werden muß, nur in der Nachahmung der allen gemeinsamen, allen verständlichen Natur beruhen kann. Auf diese Nachahmung der Natur hat Grillparzer ein großes Gewicht gelegt. Nur durch sie können wir unserer Schöpfung eine Existenz geben und sie von einem leeren Traumbild unterscheiden, da unsere Vorstellungen von Existenz nur vom Existierenden abstrahiert sind und nicht weiter gehen als dieses.[2])

Im Jahre 1819 schrieb Grillparzer eine Studie nieder, die den Titel führt: „Naturnachahmung des Wunderbaren".

---

[1]) XV, 25; XVIII, 87; XIII, 170; XVIII, 154; XV, 24, 30, 38. Man vergleiche die kleine Aufzeichnung aus dem Jahre 1819: „Jede Entfernung von der Natur in der Kunst ist entweder Stil oder Manier. Stil, wenn die Entfernung nach den Forderungen des Ideals geschieht; Manier, geschieht sie aus was immer für einem andern Gesichtspunkte." XV, 34. Diese Auffassung für Stil und Manier hat sich Grillparzer wohl in Anlehnung an Goethe gebildet, der in seinem lange nachwirkenden Aufsatz: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" jede Entfernung von der Natur nach einem subjektiven Gesichtspunkte als Manier, nach einem objektiven, d. h. eben dem des erkannten Kunstideals als Stil bezeichnet hatte. Calderon nannte Grillparzer einen großartigen Manieristen, Lope de Vega einen Naturmaler. XVII, 16. Vgl. auch, was Grillparzer über die verschiedene Art sagt, in der Goethe und Schiller die Natur behandeln. XVIII, 49.

[2]) Foglar 42. 49, 29. XV, 26.

Diese Aufzeichnung ist, wie so manche der Sammlung zur Kunstlehre, offenbar im Anschluß an die Lektüre Bouterweks entstanden. Der Reiz des Wunderbaren in der Kunst, hatte Bouterwek erklärt, hängt mit der ästhetischen Nachahmung der Natur auf das natürlichste zusammen. Denn die Kunst soll im Geiste der Natur wetteifern mit ihr. Im letzten Grund aber verliert sich auch alles Natürliche im Wunderbaren. Daher findet sich die Künstlerphantasie im ästhetischen Wetteifer mit der Natur an keine bestimmte Ordnung der Naturkräfte und an keine Naturgesetze so gefesselt, daß sie nicht eine andere Welt erfinden dürfte, in welcher die bekannten Naturkräfte nach andern Gesetzen wirken als in der Welt, die wir durch unsere beschränkten Sinne erkennen. [1]) Hierzu macht nun Grillparzer eine Einschränkung, wenn er seine Studie so beginnt: [2]) „Auch das Wunderbare ist der Nachahmung der Natur nicht enthoben. Nicht zwar, als ob es in seiner Bilderverbindung an das wirklich in der Natur Vorkommende oder selbst an das Physisch-Mögliche gebunden wäre, sondern dadurch, daß es eine aus der Menschennatur fließende, durch den Lauf der Jahrhunderte bewährte und ausgebildete Form des Wunderglaubens gibt, der es treu bleiben muß, wenn es poetisch geglaubt werden oder praktisch wirksam sein soll“ etc. (Auf das Entstehen dieses Gedankens, der in der Dramaturgie des Dichters eine bedeutungsvolle Rolle spielt und bereits vor dem Jahre 1819 in Zusammenhang mit dem Schicksalsbegriff in der Ahnfrau auftaucht, können wir erst im zweiten Teile unserer Abhandlung ausführlich eingehen.)

Eine zweite Studie des gleichen Jahres, die sich auf demselben Gedanken aufbaut, ist ebenfalls in Beziehung auf Bouterwek entstanden. Dieser hatte bei seiner Entwicklung des ästhetischen Gefühls, dessen Bestimmung Grillparzer im selben Jahre von ihm übernommen, das religiöse und ästhetische Gefühl, das durch manches Band miteinander verknüpft erscheint, voneinander zu sondern versucht: „Ist nicht das Gefühl der Überzeugung, das die Religion in sich schließt,

---

[1]) A. a. O. I, 240.
[2]) XV, 17.

durchaus verschieden von dem Wohlgefallen, das dem ästhetischen Interesse zugrunde liegt?“ [1]) Und nun schreibt Grillparzer mit teilweiser Benutzung und Weiterbildung des Gedankens: [2]) Religiöse Entzückungen unterscheiden sich dadurch von poetischen, daß erstere nur einer inneren Wahrheit bedürfen, letztere aber nebst der formalen inneren auch eine äußere Wahrheit brauchen, d. h. daß sie sich auf das allgemeine Menschengefühl stützen, mit dem wirklichen oder möglich geglaubten Gang der Natur zusammentreffen müssen etc.

Offenbar wenden sich hier Bouterwek wie Grillparzer gegen die von Wackenroder und Tieck aufgebrachte Anschauung der Romantiker, daß Kunst und Religion im Grunde ganz das gleiche sei, daß daher auch das Gefühl, welches man vor einem Kunstwerk empfindet, ein religiöses sei. —

Immer also betont Grillparzer diese Art der äußeren Naturnachahmung, welche durch die innere Naturnachahmung bedingt wird, und diese ist das letzte und tiefste Wort über das Verhältnis der Kunst zur Natur. Hier aber geht Grillparzer auf die unerschöpflichen Gedanken zurück, welche Kant über diesen Gegenstand ausgesprochen, und welche maßgebend für die Zukunft geworden sind. Diese Gedanken aber sind: Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint. Das heißt aber, an einem Produkte der schönen Kunst soll man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur. Aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form des Kunstwerks von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Absichtlos ist die Natur, und so darf auch ein Kunstwerk nicht absichtlich scheinen. Die Kunst soll nicht Natur, aber wie die Natur sein.[3]) Grillparzer hat diese unerschöpflich tiefe und fruchtbare Lehre im Jahre 1822 wörtlich wiederholt, wenn er niederschrieb: „Ein Kunstwerk muß sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist“ und daraus, genau wie es Goethe getan, die Konsequenz zog: es muß für den tiefsten

---

[1]) A. a. O. I, 38.
[2]) XV, 57.
[3]) Kr. d. U. § 45, S. 172f.

Forscherblick noch nicht ganz erklärbar sein.[1]) Weh dem Gedicht, das sich völlig durch den Verstand erklären läßt.[2]) Und eine Weiterbildung der Kantischen Lehre sind die tiefsten Sätze über die innere und wahre Naturnachahmung, welche Grillparzer in Zukunft ausgesprochen hat. Die Wissenschaft überzeugt durch Gründe, die Kunst aber soll durch ihr Dasein überzeugen, wie die Wirklichkeit, wie die Natur.[3]) Das Bewußtlose ist in der Kunst das Höchste (Kant: das Absichtslose) weil auch in der Natur der bewußtlose Zweck das Herrschende ist.[4]) Vor einem Kunstwerk muß den Beschauer dasselbe Gefühl des Bestehens anwandeln wie vor der Natur, und darin beruht die eigentliche Naturnachahmung. „Es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein.[5]) Es trägt das Prinzip seines Daseins in sich selber und wandelt als Geschöpf nach eigener Richte.[6])

In seinen Berliner Vorlesungen erklärt A. W. Schlegel, daß nur ein einziger Schriftsteller diese allein wahren Grundsätze von echter Nachahmung der Natur für die Kunst aufgestellt habe: Karl Philipp Moritz in seiner Abhandlung „Über die bildende Nachahmung des Schönen".[7]) Tatsächlich ist der Gedanke von der natürlichen, selbsttätigen Lebenskraft eines Kunstwerks als Prinzip der Naturnachahmung der Grundgedanke dieser von Goethes Geist beseelten, tiefen und reichen Schrift, welche im Jahre 1788 erschienen, bald aus dem Buchhandel verschwunden war und nur durch einen kleinen Auszug Goethes in seiner italienischen Reise bekannt blieb.[8]) Das ist nun aber ganz falsch, daß Moritz der einzige sei, welcher diese allein wahren Grundsätze der Naturnachahmung aufge-

[1]) XV, 40. Vgl. Eckermann, 6. Mai 1827. Über Laokoon. XXX, 28 (Anfang).
[2]) XV, 24.
[3]) XV, 29, 40.
[4]) XV, 28.
[5]) XV, 61, 40.
[6]) XV, 36.
[7]) A. a. O. S. 102.
[8]) Sie wurde erst 1888 als Band 31 der Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts von Sigmund Auerbach wieder herausgegeben, dessen Vorrede ich meine Angaben entnehme.

stellt hat. Sie sind in dem einen Satze Kants: Die Kunst soll sein wie die Natur, und in der (ebenfalls von Grillparzer, wie wir hörten, angenommenen) Lehre von dem gleich der Natur absichtslos schaffenden Genie niedergelegt, und die Kantische Ästhetik hat sie ihrerseits weiter verbreitet. Hettner weist darauf hin, daß auf ihr alle späteren Versuche beruhen, die Normen für eine gesunde, Naturwahrheit mit Schönheit vereinigende Kunstübung zu entdecken. (Als ein solcher stellte sich ja auch Grillparzers Versuch dar.) Auf ihnen beruhe es vor allem, wenn Goethe von dem Kunstwerk nicht Wahrheit, aber Wahrscheinlichkeit, wenn Schiller mit anderem Sprachgebrauche wohl Wahrheit, aber nicht Wirklichkeit von ihm fordert.[1]) Diese Ansicht möchte nun wohl nicht ganz aufrecht zu erhalten sein. Denn Goethe ist es ja, auf den im letzten Grunde die Abhandlung von Moritz zurückgeht, und diese Abhandlung ist schon vor der Kritik der Urteilskraft erschienen. Sicherlich hat aber die Kantische Lehre, wie auf Schiller, so auch auf die romantische Ästhetik eingewirkt, vor allem auf Schelling, mit dem sich Grillparzer hier wiederum und zwar wieder durch das Medium Bouterweks berührt, dessen Grundsätze sicherlich dazu beigetragen haben, seine von Kant angeregten Gedanken Wurzel schlagen zu lassen.

Diese Grundsätze Bouterweks lauten den seinen überraschend ähnlich: Die Kunst ist nicht Nachahmung und nicht Verschönerung der Natur. Die Kunst ist ein ästhetischer Wetteifer mit der Natur. Dieser aber schließt bald mehr, bald weniger Nachahmung des Natürlichen in sich, denn nichts Unnatürliches kann unsere geistigen Kräfte harmonisch beschäftigen. Zur ästhetischen Nachahmung der Natur gehört aber auch, daß der Geist der Natur nachgeahmt werde. Geist der Natur ist das Gesetz des unendlichen Lebens in der Entwicklung organischer Gestalten. Schaffend erscheint die Natur, und schöpferisch soll die Kunst erscheinen. Eine neue Welt soll sie hervorbringen, die von einer gewissen Seite der wirklichen ähnlich, von einer andern oft sehr verschieden von ihr ist. Als eine zweite Natur, nur nicht den natürlichen Gesetzen

---

[1]) Literaturgeschichte (4. Auflage). Teil III, Bd. 3, II, S. 35.

allein gehorchend, sondern auch der höheren Bestimmung des Menschen eingedenk, soll die schöne Kunst die Grenzen der Natürlichkeit erweitern.[1]) Bouterwek zeigt hier seinen engen Zusammenhang mit Schelling, mit dem sich wieder Grillparzer mittelbar berührt: Die Kunst soll die Natur nicht nachahmen und nicht idealisieren. Sie muß aus derselben Kraft handeln, woraus das Vorbild entspringt. Das ist die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt. Dann erst ist die Kunst die wahre Nachahmung der Natur. Die Vollkommenheit eines Dinges ist nichts anderes als das schaffende Leben in ihm, seine Kraft da zu sein. (Grillparzer „Es ist".) Die Natur wie die Kunst sind schaffende Genien, darin besteht allein die wahre Übereinstimmung zwischen Kunst und Natur.

Man sieht, es ist das völlig die Lehre Grillparzers, der eben wie auch Schelling im letzten Grunde auf die Kantischen Gedanken von dem absichtslos schaffenden Genie und dem wie Natur erscheinenden Kunstwerk zurückgeht, wenn er erklärt: Es muß den Beschauer des Kunstwerks dasselbe Gefühl des Bestehens anwandeln wie bei der Betrachtung der Natur. „Es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein. „Es schließt ab, weil die Gestalt in ihren Grenzen bestimmt ist."[2]) Was er hier von dem Kunstwerk, das sagt er an zwei andern Stellen von der Form (Kunst und Form waren ihm, wie wir schon einmal hörten, Wechselbegriffe): Die Form ist göttlich. Sie schließt ab, wie die Wirklichkeit, wie die Natur.[3]) Eben weil die Gestalt in ihren Grenzen bestimmt ist.

Es ist das ein bedeutsames Moment in des Dichters Ästhetik, weil er damit das Charakteristische der naiven Kunst ausgesprochen hat, ganz wie es Schiller aufgezeigt hatte. Goethe meinte einmal, daß jede Form, auch die gefühlteste, etwas Unwahres hätte,[4]) und Hebbel deutet diese Worte so: Der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich, und das Medium der Kunst ist begrenzt. Das Leben kennt keinen Abschluß. Die

[1]) A. a. O. S. 200—204.
[2]) XV, 61—62.
[3]) XVI, 37; XVIII, 74.
[4]) Verschiedenes über Kunst. I. Dramatische Form XXX, 136.

Kunst dagegen muß abschließen.[1]) Wenn es sich um die Darstellung eines Gedankens handelte, so war Grillparzer ganz der gleichen Meinung. Zweimal taucht die Erkenntnis bei ihm auf, daß der Gedanke immer über die Gestalt hinausgehe, weswegen solch ein Kunstwerk immer etwas Unadäquates in sich habe.[2]) Das aber muß fortfallen, wenn der Künstler nicht von Gedanken, sondern von der Natur ausgeht, wie Grillparzer es verlangte, und das tut eben nach Schiller der naive Dichter. Daher ist die „Begrenzung" das Kennzeichen der naiven Kunst, denn die Gestalten der Natur sind nach allen Seiten hin begrenzt, während die Kunst des sentimentalischen Dichters unbegrenzt sein muß, weil die Ideen, die er darstellt, unendlich sind, weil er alle Grenzen von seinem Gegenstande entfernt.

Und noch in einem zweiten bedeutungsvollen Momente stellt sich Grillparzers Kunstlehre als die Ästhetik eines naiven Dichters dar. Um dieses ganz zu verstehen, müssen wir einer Einwirkung Rousseaus auf des Dichters Weltanschauung und durch das Medium Schillers auf seine Kunstlehre gedenken.

In Grillparzers Nachlaß ist eine Übersetzung des „Contrat social" aufbewahrt, die der Dichter ungefähr im Jahre 1808 angefertigt hat.[3]) Er hat sich also schon sehr frühzeitig mit dem Genfer Philosophen beschäftigt. Deutliche Spuren seiner Ideen zeigen sich im Tagebuche des Jahres 1810, und zwar unmittelbar, nachdem Grillparzer Goethes Werther „mit Entzücken" gelesen.[4]) Durch das Medium Goethes hindurch machten Rousseaus Naturgedanken zuerst ihre Wirkung auf den jungen Dichter geltend. Denn ganz im Stil des Werther ist jene Schwärmerei für primitivste Naturzustände gehalten, welche in den Worten gipfelt: „Gewähre mir eine Hütte für mich und Georg und ein Weib, das, auf deinen Fluren geboren, in ihres Gatten Glück ihre Seligkeit, in einem Büschel Federn all ihre Wünsche erfüllt findet. Gib mir wenige Bäume, in

---

[1]) Mein Wort über das Drama. S. W. (hg. von R. M. Werner), XI, 6.

[2]) XV, 29; XVI, 109. Auf diese Idee hat Solger die Lehre von der romantischen Ironie gegründet.

[3]) Vgl. Tgb. Anmerkungen S. 276, Nr. 76.

[4]) Tgb. Nr. 42, S. 29.

deren Schatten ich ruhen kann, deren Früchte meine einfache Nahrung sind, und ich will froh die Hände zum Himmel heben und rufen: Ich bin glücklich." [1]) Eine gründliche und umfängliche Lektüre Rousseaus läßt sich erst seit dem Jahre 1822 nachweisen. Seitdem zieht sie sich durch des Dichters Leben bis in sein spätes Alter hin. Das letzte Zeugnis liegt aus dem Jahre 1868 vor. [2])

Aber Grillparzers Weltanschauung hat sich bald geändert. Man vergleiche mit jener unreifen Schwärmerei des Jahres 1810 das Hohe Lied der Kultur und Zivilisation, das der Dichter gerade in dem Jahre — 1822 —, da er Rousseau von neuem zu studieren begann, in ganz offenbarem Gegensatz zu dem Philosophen erhoben. Seine Schlußworte lauten: „Zieht euch in Höhlen, knirscht Eicheln, tragt zur Schau die Blöße eures tierischen Selbst, gebt auf Sprache und Schrift und schämt euch nicht, Bestien zu heißen, wenn ihr es durchaus sein wolltet. Ich wollte lieber ein Hund sein und den Mond anbellen als ein Mensch und gegen die Entwicklung der Menschheit reden." [3]) So stellte er sich also Rousseau gegenüber ganz auf den Standpunkt, den schon Iselin, Lessing, Herder, Schiller eingenommen hatten. Diese Anschauung hat Grillparzer auch weiterhin verfochten. Noch im Jahre 1844 spricht er von dem seit Rousseau oft wiederholten Versuch, die Individualität gegenüber dem Ganzen geltend zu machen, wobei aber immer übersehen wird, daß das Individuum in seiner jetzigen Fassung neun Zehnteile seines Wertes durch die nur als Teil des Ganzen möglichen Fortschritte gewonnen hat. [4])

Aber des Dichters Liebe für die Ursprünglichkeit der Natur ist deshalb nicht geschwunden. Nur hat sie sich aus der Weltanschauung in die Ästhetik, aus dem Leben in die Kunst geflüchtet. Diesen Weg aber hat Schiller ihr gewiesen. Seine Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" brachte die Gedanken Kants und Rousseaus in eine ganz neue Verbindung, indem er die Dichter nach ihrem verschiedenen

---

[1]) Tgb. Nr. 44 u. 45, S. 31 ff.
[2]) Vgl. XIV, 132; XVI, 131—134; XVIII, 85, 186. Tgb. 43—47.
[3]) XIX, 187 ff.
[4]) XVIII, 85.

Verhältnis zur Natur und Freiheit einteilte. Die Dichter sind als Bewahrer der Natur geboren. Der, welcher selbst Natur ist, d. h. dem der Gegensatz der sittlichen und sinnlichen Natur noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist, stellt die Natur naiv dar. Der, welcher die Natur nicht mehr besitzt, ruft sie als Ideal in der Dichtung zurück. Daher gibt der naive Dichter die Natur, ganz wie sie ist, ohne seine Empfindung, der sentimentalische nur in Beziehung auf seine Reflexion. Daher kommt es nun, daß der naive Dichter, der alles in sich aufhebt, was an eine künstliche Welt erinnert, der die Natur in ihrer ursprünglichen, ungespaltenen Einfalt wieder in sich herzustellen weiß, damit auch von den Gesetzen der Sittlichkeit losgesprochen ist, die der sentimentalische Dichter niemals verletzen darf.

Und so macht nun auch Grillparzer den Dichter zum Bewahrer der Natur, welche mit vollem Rechte der Kultur zu weichen hat. Indem er sich aber auf den Standpunkt des naiven Dichters stellte, konnte er der Sehnsucht nach der Ursprünglichkeit der Natur, der ungeteilten Einheit des Lebens und des Menschen voll gerecht werden. Zum Ziel seiner Sehnsucht aber, zur Verkörperung ursprünglicher Natur wurde dem Dichter Lope de Vega. Wie der sentimentalische Mensch im einfachen Landleben die verlorene Natur genießt, so hat sie Grillparzer in Lope de Vega genossen. Indem er mit einer Liebe und Ausschließlichkeit, die wohl in keinem zweiten Fall der Literaturgeschichte ihresgleichen hat, die letzten Jahrzehnte seines Daseins nur in ihm lebte, wie in der einst ersehnten Rousseauschen Natur, wurde er selbst wieder zum naiven Dichter. Und Lope de Vega war es, der ihm Schillers Lehre zurückrief und bestimmend auf seine Ästhetik wirkte.

Im Jahre 1829 taucht zum ersten Male die Erkenntnis auf: Das Moralgesetz hält mit Recht manche Seiten der menschlichen Natur aus dem wirklichen Leben entfernt. Einer der Hauptvorzüge der Kunst aber besteht darin, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann. Daher ist die sogenannte moralische Ansicht der größte Feind aller wahren Kunst.[1]) Seitdem ist dieser Gedanke ein

[1]) XV, 34.

fester Bestandteil seiner Ästhetik geworden. Zweimal kehrt er im Jahre 1833 wieder: Die Poesie ist die Aufhebung der Beschränkungen des Lebens. Sie stellt die Naturverhältnisse wieder her, welche die konventionellen Verhältnisse gestört, und sie ist daher notwendig umso unmoralischer, je verwickelter diese Verhältnisse im Gange der Zivilisation werden. Das Verhältnis Achills zu Briseis war zu Homers Zeiten das denkbar unschuldigste. Die neue Zivilisation aber hat das Verhältnis zwischen Mann und Weib durch strenge Gesetze festgelegt. Die Unschuld ist Schuld geworden, die Natur Sünde.[1]) Der Gedanke steigert sich immer mehr: 1837 weist Grillparzer der Poesie gegenwärtig die Aufgabe zu, in erhabener Einseitigkeit jene Eigenschaften herauszuheben und lebendig zu erhalten, die das menschliche Beisammenleben, die Unterordnung des einzelnen unter eine Gesamtheit notwendig und nützlich beschränkt und zurückdrängt, die aber darum — köstliche Besitztümer der menschlichen Natur und Erhaltungsmittel jeder Energie — ganz verlöschen würden, wenn ihnen nicht von Zeit zu Zeit ein, wenn auch nur imaginärer, Spielraum gegeben würde.[2]) Und das geschieht eben in den Dichtungen Lope de Vegas, in denen wir freudig auf dem Boden der Fiktion den Energien der Ursprünglichkeit begegnen.[3]) Schiller nannte sie Energien der Sinnlichkeit.

So also machte Grillparzer gleich Schiller den Dichter zum Bewahrer der Natur mit einseitiger Hervorhebung des Naiven. Nachträglich aber suchte er dieser Lehre offenbar eine tiefere philosophische Grundlage zu geben und vor allem sie dem Zusammenhang seiner allgemeinen Kunsttheorie einzuordnen.

Wir hatten gehört, wie Grillparzer im Anschluß an Schopenhauer zwischen der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung unterschieden und aus letzterer die Kunst hergeleitet hatte. Diese Unterscheidung hatte Schopenhauer darauf gegründet, daß man jedes wirkliche Objekt auf zweierlei entgegengesetzte Weise betrachten kann: rein objektiv,

[1]) XV, 56.
[2]) XV, 59.
[3]) XVII, 92.

genial, die Idee desselben erfassend; oder gemein, bloß in seinen dem Satz vom Grund gemäßen Relationen zu anderen Objekten und zum eigenen Willen.[1]) Und so schrieb auch Grillparzer 1841 in seine philosophischen Studien: Man kann jedes Ding dieser Welt entweder einzeln für sich oder in Verbindung mit den übrigen Dingen betrachten. Im ersten Falle nimmt man die zugrunde liegende Idee zum Maßstabe und schätzt das Ding nach dem Grade seiner Übereinstimmung mit dieser, d. h. mit sich selbst, im zweiten betrachtet man es als Zweck für andere Mittel oder als Mittel zu anderen Zwecken, in stufenweiser Unterordnung und Fortbildung bis zu einem letzten Menschheitszweck.[2])

Hatte nun Schopenhauer die isolierte Betrachtung einzig und allein für die Kunst in Anspruch genommen, so überträgt nun auch Grillparzer seine durchaus auf Schopenhauer beruhenden Gedanken im gleichen Jahre — 1841 — auf die Ästhetik: Der Poesie liegt die natürliche Ansicht der Dinge zugrunde, der Prosa die gesellschaftliche. Die Poesie würdigt Personen und Zustände nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst, oder der ihnen zugrunde liegenden Idee, die Prosa nach ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen.[3]) Im folgenden Jahre spricht er noch einmal den gleichen Gedanken aus: Die Poesie isoliert ihren Gegenstand, und statt ihn nach seinem Verhältnis zu den übrigen Dingen zu beurteilen, macht sie ihn zum Maßstabe seiner selbst. Deshalb ist Homer größer als Schiller, und wem es um volle Poesie zu tun ist, der wird sich immer vorzugsweise an die früheren minder kultivierten Zeiten wenden müssen.[4]) —

Auffallend ist es nun, daß der Kritiker Grillparzer oft überraschend stark gegen diese Grundsätze seiner Ästhetik verstoßen hat. Er spricht seine Verwunderung aus, wenn Lope de Vega, dieses Ideal des naiven Dichters, wie mit eiserner Brust kein Anzeichen von Mißbilligung gibt und in seinen Dichtungen wie vor den Augen des Weltgeistes Gut und Böse

[1]) W. u. W. u. V. I, Buch 3 § 36, S. 254. Vgl. S. 282.
[2]) XIV, 13.
[3]) XV. 60.
[4]) XVIII, 20.

in ewig kreisendem Rade rollt.[1]) Er verurteilt die spanische Art, die ästhetische Abschätzung von der moralischen beinahe völlig zu trennen.[2]) Den gleichen Vorwurf macht er um 1860 auch Goethe: seine gewisse Gleichgültigkeit gegen Recht und Unrecht, so daß das Moralische dem Tatsächlichen untergeordnet wird.[3]) Dabei vergißt Grillparzer vollständig, daß er es hier mit den reinsten Typen naiver Dichter zu tun hat, deren Wesen es gerade ausmacht, daß sie den Unterschied des „Moralischen" und „Tatsächlichen" oder der Natur und Freiheit noch nicht in sich vollzogen haben. Er legt, was er selbst so heftig bekämpft, der Poesie die „gesellschaftliche", moralische Ansicht unter, welche doch der größte Feind aller wahren Kunst ist. Er widerlegt seine eigene Ästhetik, der gemäß doch die Dichtung die Dinge nach ihrer Übereinstimmung mit der in ihnen liegenden Idee, d. h. mit sich selbst beurteilt, und nicht nach ihrem Verhältnis zu den übrigen Dingen. Das heißt, um es mit einem Worte zu sagen, er verdammt die naive Kunst, als deren Verherrlichung sich seine gesamte Ästhetik uns darstellt, wenn wir einen Rückblick auf sie werfen.

Grillparzer selbst bezeichnet einmal die naive und sentimentalische Poesie als Anschauungs- und Empfindungspoesie[4]) (was übrigens Schiller selbst schon getan hat),[5]) und es bedarf kaum noch des Hinweises auf eine Stelle, wo er die Anschauung höher als die Empfindung wertet.[6]) Denn das Grundmotiv, das seine gesamte Ästhetik durchzieht, ist ja die Anschauung, aus der alle Kunst geboren wird. Sie bedingte alle weiteren Theorien, die er sich unter Mitwirkung von Goethe, Schiller, Kant, Schopenhauer und Bouterwek bildete. Und gegen diese isolierende und begrenzende Anschauung, das Charakteristische der naiven Kunst, verstößt die sentimentalische Kritik.

[illegible] 47.
[illegible]32; vgl. XVII, 52.
vgl. XIII, 173.

der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung"
Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen."

Das aber macht der Zwiespalt zwischen dem naiven Dichter und dem sentimentalischen Menschen und Denker. Der sentimentalische Mensch, der mit der Wirklichkeit um sich her gebrochen, zieht sich in die verlorene Natur zurück, die Lope de Vegas Dichtung ihm bietet; und wie sie zum Jungbrunnen der eignen, im tiefsten Grunde naiv angelegten Poesie wird, so ordnen sich die Grundsätze, die er von ihr ableitet, seiner naiven Ästhetik folgerichtig ein. Die isolierende Anschauung forderte die Ausschaltung jeder moralischen Bewertung. Dagegen aber lehnt sich der sentimentalische Mensch auf, der den Zwiespalt des Sinnlichen und Sittlichen in sich vollzogen, der die Dinge nach ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen, die Menschen als Glieder der kulturellen Gesellschaft betrachtet, nicht nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst und der ihnen zugrunde liegenden Idee. Die Weltanschauung vernichtet die Kunstlehre, der Kritiker verdammt den Ästhetiker.

Und der gleiche Zwiespalt durchzieht auch seine Dichtung. Das Wiener Blut, die lebens- und wirklichkeitsfreudige Sinnlichkeit, welche unter dem Druck der österreichischen Verhältnisse im Leben nicht zu ihrem Rechte kamen, lebten sich in seiner naiven Dichtung aus. Aber der sentimentalische Mensch, wie ihn die Kaiserstadt gestaltete, kann sich nicht verleugnen, und ein naiver Dichter stellt sentimentalische Stoffe dar, die freilich auch die „Bewahrung der Natur" in sich enthalten, wie Grillparzer sie dem Dichter zur Aufgabe gemacht hatte. Der Kampf von Natur und Kultur (des Naiven und Sentimentalen) durchzieht als Leitmotiv viele seiner Schöpfungen: Das goldene Vließ, König Ottokar, Weh dem, der lügt, Libussa. Auch stellt er in ihnen, wie in anderen seiner Dramen den Kampf ursprünglicher Energien, die er als den würdigsten Gegenstand der Dichtung gefeiert hatte, mit den Vertretern der Ordnung, des Staats- und Gesellschaftsgedankens, des kategorischen Imperativs dar: König Ottokar und Rudolf von Habsburg, Herzog Otto und Bankban, die Jüdin von Toledo und Manrique, Graf von Lara (oder auch Eleonore von England), Don Cäsar und Kaiser Rudolf. Die Wandlung aber vom Sinnlichen zum Sittlichen, von Natur zur Freiheit, vom Naiven zum Sentimentalen vollzieht sich in König Alphons, während Medea und

König Ottokar daran zugrunde gehen, daß sie diese Wandlung nicht vollziehen können.

Und das, was all diesen Dichtungen gemeinsam ist, ist nun dieses: Der naive Dichter stellt die Natur und die Ursprünglichkeit der sinnlichen Energien dar, wodurch er zum Bewahrer der Natur wird, aber er läßt sie — wenn auch widerstrebend — an den Mächten der Kultur und der Sittlichkeit scheitern. Denn der sentimentale Denker mißt die Gestalten des naiven Dichters nicht nach ihrer Übereinstimmung mit sich selbst und der ihnen zugrunde liegenden Idee, sondern nach ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen, als Glieder der Gesellschaft und des Staates. Und diese müssen gegen alle Übergriffe der Individuen geschützt werden; denn nur in Staat und Gesellschaft, die sich auf Sittlichkeit und Kultur aufbauen, ruht die Möglichkeit einer verheißungsvollen Entwicklung. Und daher kommt es, daß Grillparzer die Vertreter der Ordnung in seinen Dramen verherrlicht — denn sie ist seine Weltanschauung — und die Vertreter der Natur und Sinnlichkeit herabdrückt, während der naive Dichter sie doch so unendlich liebt. Die Weltanschauung drängt sich in die Dichtung wie in die Ästhetik, die doch beide im tiefsten Grunde naiv sind und somit eine große Einheit bilden.

Dramaturgie.

Kapitel I.

Die äußere Form des Dramas.

Als das Grundprinzip der allgemeinen Ästhetik Grillparzers stellte sich die Anschauung dar, welche ein Ding vom Satz des Grundes isoliert, um es mit einer Bildkraft in sich aufzunehmen, es in sich herein zu bilden, daß Subjekt und Objekt, Erkenntnisvermögen (d. i. nach Grillparzer-Schopenhauer die Anschauung) und erkannter Gegenstand nicht mehr voneinander zu sondern sind. Das heißt aber: Die Ästhetik Grillparzers ist im tiefsten und letzten Grunde die Kunstlehre eines Dramatikers, denn keine Dichtungsart bedarf der Anschauungskraft von seiten des Schöpfers wie des Zuschauers so sehr wie gerade das Drama, das nicht erzählt, sondern darstellt. —

Die allgemeine Ästhetik Grillparzers hat gezeigt, ein wie starkes Gewicht der Dichter auf die Grenzscheidung der Künste legte, und wie er den Gesichtspunkt der Einteilung durch Kant gewann. Damit hatte er sich in denkbar schroffsten Gegensatz zu der Romantik gestellt, welche gerade die Künste einander zu nähern suchte, und aus deren Boden die Idee des Gesamtkunstwerks und die Persönlichkeit Richard Wagners emporwuchs. Bekannt genug ja ist es, wie einer der allermusikalischsten Dichter, welche die Literatur aufzuweisen hat, von seinem in dieser Hinsicht streng klassischen Standpunkte aus in den Kampf mit der gewaltigsten Künstlerindividualität des 19. Jahrhunderts geraten mußte.

Und ebenso wie die Künste im großen, so suchte Grillparzer nun in der Poesie die einzelnen Dichtungsarten scharf voneinander zu sondern, womit er sich ebenfalls den Bestre-

bungen der Romantik entgegenstellte, welche geradezu das Ziel ihrer ästhetischen Richtung darin erblickte, die Schranken zwischen den Gattungen der Poesie einzureißen und sie alle in einer höheren Einheit zu verschmelzen. Deshalb feierte Friedrich Schlegel den Roman, welcher alle andern Gattungen in sich schließt oder vielmehr sie in sich zu schließen fähig ist, als die höchste und eigentlich romantische Form. Grillparzer aber war, wie ein Feind der Romantik, so auch ein heftiger Gegner des Romans, der ihm seiner prosaischen Darstellung wegen nur als „halbe Poesie“ erschien.[1]) Er stimmt hier ganz mit Schiller überein, der — ebenfalls ein Gegner der Romantik — den Romanschriftsteller nur als „Halbbruder“ des Poeten wollte gelten lassen.[2]) Zwei Romane freilich mußte auch Grillparzer anerkennen; es waren die, welche die Romantiker selbst als die höchsten Muster der höchsten Gattung verehrten: Don Quichote und Wilhelm Meister.[3])

Den Gesichtspunkt, unter dem er eine umfassende und streng abgegrenzte Scheidung der Gattungen vornehmen konnte, gewann Grillparzer erst ziemlich spät, nachdem er schon lange im Anschluß an Kant über die Sonderung der Künste sich klar geworden war. Es geschah im Jahre 1834, und dieses Jahr wurde für seine ganze Dramaturgie ungemein bedeutsam. Weniger dadurch, daß er nun ganz neue Gesetze und Bestimmungen der dramatischen Dichtung fand. Vielmehr konnte er von seinem neuen Standpunkte aus, wie sich im einzelnen zeigen wird, alle seine früheren Einsichten sammeln, sie aus einem Obersatz als Konsequenzen ableiten und so eine nicht geringe Einheit in seine Dramaturgie bringen. — Im Jahre 1839 sagte einmal Grillparzer zu Foglar: „Goethe sagt sehr bezeichnend in seinen hinterlassenen Schriften: Das Drama ist Gegenwart.“[4]) Tatsächlich findet sich diese für Grillparzer absolut maßgebend gewordene Bestimmung der dramatischen Form nicht vor dem Jahre 1834 in seiner Poetik, so daß wir die Entlehnung von Goethe annehmen müssen, obgleich Grillparzer reichlichst

[1]) XV, 63. Foglar S. 29, 38 u. öfter.
[2]) Naive und sentimental. Dicht. X, 479. An Goethe 20. Oktober 1797.
[3]) Jahrb. XIV, zu Emil Wickerhäuser.
[4]) Foglar S. 7.

Gelegenheit gehabt hätte, sie schon früher und bei manchem andern Dichter und Ästhetiker, den er gelesen, verzeichnet zu finden.

Der erste, welcher diese Formdeutung für das Drama aufstellte, ist im Anschluß an Aristoteles Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie gewesen, als er den Unterschied der erzählenden und dramatischen Form darin fand: daß die erstere eine Handlung als vergangen schildert, die letztere sie als gegenwärtig darstellt.[1]) Von Lessing übertrug sich diese zwar recht nahliegende, aber grade darum äußerst wichtige Erkenntnis auf Schiller (Über die tragische Kunst), der sie seinerseits wohl Goethe übermittelte, obgleich er sie später wieder aus Goethes Händen entgegennahm. Der Aufsatz Goethes „Über epische und dramatische Dichtung", welchen Grillparzer wohl sicher im Auge gehabt hat (wenigstens ist mir eine ähnliche Definition Goethes an anderer Stelle nicht bekannt, wie sie überhaupt nirgends mit einem solchen Nachdruck gegeben wurde als grade hier), entstand aus dem Briefwechsel mit Schiller in den Monaten April, Mai und Dezember des Jahres 1797, ging zum Teil in die Ausführungen über die Unterschiede zwischen dem Epos und Drama im Wilhelm Meister über und wurde zum erstenmal im sechsten Band von Goethes „Kunst und Altertum" 1827 ganz veröffentlicht. Grillparzer lernte ihn aber offenbar erst aus der Ausgabe letzter Hand kennen.[2]) In ihm also fand Goethe den „großen wesentlichen Unterschied" zwischen dem Epiker und Dramatiker darin, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Als Goethe seinen Aufsatz an Schiller geschickt hatte, schrieb dieser zurück: „Daß der Epiker seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, leuchtet mir sehr ein." Schiller erinnert sich also nicht mehr daran, daß er in seinem von Lessing stark beeinflußten Aufsatz „Über

[1]) A. a. O. X, 112. Nur durch die Gegenwartsform kann nach Aristoteles-Lessing Mitleid und Furcht erweckt werden.

[2]) Nachgelassene Werke, Bd. 49 der Ausgabe letzter Hand. S. 146 ff. Das stimmt also zu Grillparzers Äußerung Foglar gegenüber durchaus

die tragische Kunst“ diese Unterscheidung schon selbst angestellt hatte. Von Lessing, Schiller und Goethe abgesehen, hätte Grillparzer die gleiche Definition der dramatischen Form auch in A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen,[1]) in Bouterweks[2]) und Jean Pauls[3]) Ästhetik finden können. Freilich war sie nirgends so stark betont worden wie gerade von Goethe, der aus ihr entwickeln zu können meinte, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird.

Diese ungemeine Bedeutung, welche Goethe seiner Unterscheidung beilegte, veranlaßte wohl auch Grillparzer, ihr näher nachzudenken, wobei er denn finden mußte, daß seine eigene Dramaturgie auf diese Erkenntnis geradezu hindrängte. Und so schreibt er im Jahre 1834: Von allen poetischen Formen die strengste ist die dramatische. Alle andern gehen formell von einer Wahrheit aus, die dramatische von einer Lüge, und ihre Aufgabe ist, diese Lüge aufrecht zu erhalten, ja sie in letzter Ausbildung zu einer Wahrheit zu machen. Die Lyrik spricht ein Gefühl aus; das Epos erzählt ein Geschehenes (für die Form gleichviel, ob wahr oder erdichtet); das Drama lügt eine Gegenwart.[4])

Im Anschluß an Goethes Aufsatz hatte Schiller geschrieben, er möchte noch ein Hilfsmittel zur Anschaulichmachung des Unterschiedes (von vergangener und gegenwärtiger Form, den Goethe mit dem verschiedenen Vortrag von Rhapsoden und Mimen veranschaulicht hatte) in Vorschlag bringen: „Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehn.“ Diese Unterscheidung liegt nun einer Aufzeichnung Grillparzers aus dem Jahre 1836 zugrunde, welche, isoliert betrachtet, zu einer gänzlich unmöglichen Auslegung geführt hat: „Warum man in der Poesie die Gattungen nicht mischen soll? Weil jede ihren eigenen Standpunkt der An-

[1]) A. a. O. I. Dritte Vorlesung.
[2]) A. a. O. II, S. 71.
[3]) A. a. O. VIII. Programm § 39.
[4]) XV, 74.

schauung, einen anderen Grad der Verkörperung mit sich führt und erfordert. . . . Lyrik, Epos, Drama, Aussicht, Umsicht, Ansicht." [1]) Eine nähere Erklärung dieser an sich etwas dunkel gehaltenen Deutung kann durch die Sonderung Schillers und ihre Fortsetzung ersetzt werden. Schiller nämlich fuhr so fort: Bewegt sich die Begebenheit vor mir (Grillparzer: Ansicht), so bin ich streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Bewege ich mich um die Begebenheit (Grillparzer: Umsicht), die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe tun usf. [2])

Die völlig gleiche Konsequenz wie Schiller hat nun auch Grillparzer aus seiner Erkenntnis gezogen: Im Drama muß alles augenblicklich wirken, das Epos kann die Reflexion zu Hilfe nehmen. Wenn Elektra in den Choëphoren des Äschylus, indem sie alles auf den bezieht, mit dem sich ihre Wünsche und Hoffnungen beschäftigen, die gefundenen Haarlocken und Fußstapfen mit denen ihres Bruders vergleicht, so liegt darin aus dem angeführten Grunde dramatisch etwas Lächerliches, episch aber ist es unendlich zart und wahr. [3]) Dem Verfasser eines Lustspiels „Witwen" wirft es Grillparzer als Fehler vor, daß er sowohl in der Fabel als in der Behandlung eine augenblickliche Wirkung von dem erwartet, was erst die Reflexion zur Geltung bringen kann. [4]) Lope de Vega trifft ein ähnlicher Tadel: seine Innigkeit, die

[1]) XV, 68. Vgl. Reich a. a. O. S. 66. Vielleicht richtet sich diese kleine Bemerkung gegen die berühmte Stelle in Lessings Hamburger Dramaturgie: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt?" etc.

[2]) Goethe hat einmal die Wahrheit des Gesetzes an Shakespeare nachzuweisen versucht: Ihm kam es so sehr auf die augenblickliche Wirkung an, daß er sich gar nicht scheute, sich dadurch in ganz unlösliche Widersprüche zu verwickeln. Eckermann 18. April 1827.

[3]) XVI, 66.

[4]) XVIII, 119.

oft bis zum Fehlerhaften geht und die augenblicklich-gegenwärtige Wirkung verfehlen muß.[1])

Der gleiche Grund bestimmte auch Grillparzer, sich gegen die Form der Trilogie zu wenden: Das Drama ist eine Gegenwart, es muß alles, was zur Handlung gehört, in sich enthalten. Die Beziehung eines Teiles auf den andern gibt dem Ganzen etwas Episches, wodurch es vielleicht an Großartigkeit gewinnt, aber an Wirklichkeit und Prägnanz verliert. Die Trilogie der Alten ist eine Aneinanderreihung von dramatisch völlig unabhängigen Stücken. (Eine Ansicht, die Grillparzer schon vor seiner Erkenntnis von der Gegenwartsform des Dramas gegen A. W. Schlegel verteidigt hatte.)[2]) Fehlerhaft aber ist die Form des Wallenstein: Das Lager ist völlig überflüssig, und die Piccolomini sind nur etwas, weil Wallensteins Tod darauf folgt.[3]) „Wäre der Wallenstein in fünf Akten zusammengedrängt, ich wüßte ihm nichts an die Seite zu setzen.“[4]) Hier macht sich eine Wirkung Schreyvogels auf den Dichter deutlich bemerkbar. Denn Schreyvogel hatte ja in seiner Bühnenbearbeitung des Wallenstein mit Ausschluß des Lagers diese Zusammenziehung in fünf Akte vorgenommen. Auch die Form seiner eigenen Trilogie mußte natürlich der Dichter verwerfen, als er seine wichtige Erkenntnis gewonnen hatte; denn ihre Teile sind keineswegs voneinander unabhängig, greifen vielmehr ineinander, „wie nur je die Akte einer einzigen Tragödie.“[5]) Grillparzer selbst hat sich gegen die — leider noch heute geübte — Trennung mit scharfen Worten ausgesprochen.[6])

Um nun den Beweis zu erbringen, daß Grillparzer all diese aus seiner wichtigen Erkenntnis von der Gegenwartsform des Dramas abgeleiteten Einsichten schon weit früher im Prin-

---

[1]) XVII, 111. Auch Otto Ludwig, der den gleichen Grundsatz vertrat: „Das Drama muß in jedem Moment Gegenwart sein“, wollte die Innerlichkeit aus ihm verbannt wissen. Dramaturgische Aphorismen. Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 412. Shakespeare-Studien (ebenda) S. 77.

[2]) XVI, 57, 62, 70, 74.

[3]) XIX, 78f.

[4]) XIII, 172.

[5]) Sauer, Einleitung zur fünften Ausgabe der Werke S. 43.

[6]) Briefe Nr. 41, S. 55. Littrow-Bischoff S. 115—116.

zip gehabt hatte, ohne sie sich klar machen zu können, möchte ich eine Kritik aus dem Jahre 1817 hersetzen, welche die sehr charakteristischen Zusätze enthält: „Ich kann mir diesen Unterschied selbst nicht recht klar machen;“ „Ich glaube recht zu haben, obschon ich mir's selbst nicht recht verdeutlichen kann.“ Zur Klarheit und Verdeutlichung verhalf ihm dann eben die durch Goethe und Schiller gewonnene Erkenntnis. „. . . Mit alledem scheint mir der Eindruck dieses Trauerspiels (Hagbarth und Signe von Oehlenschläger), wie aller dramatischen Werke Oehlenschlägers überhaupt, mehr ein allgemein poetischer als ein eigentlich dramatischer zu sein. Sie haben durchaus etwas Balladenmäßiges und versieren häufig zu sehr auf dem schwankenden Boden der Phantasie. Ich kann mir diesen Unterschied selbst nicht recht klar machen. Aber z. B. in Hagbarth und Signe wird ersterer gefangen. Er zerreißt die Bande, die man ihm anlegt, und die Königin kommt auf den Gedanken, ihn mit einer von Signes Locken zu binden. Es geschieht, und Hagbarth preist gebunden sein Glück. Das ist eine äußerst liebliche Idee; aber, wie mir dünkt, bloß für die Ballade, nicht auch fürs Drama. Nur in dem halb träumenden Nachempfinden einer Ballade kann dieser Zug wirken, wo wir uns von dem, was geschieht, kein deutliches Bild machen, wo Sehen, Empfinden, Vorstellen und Denken ewig ineinander fließen und das Bild, das vor uns schwebt, weniger ein Werk der Anschauung als ein Produkt aller Gemütskräfte zusammen genommen ist. Beim Lesen des Drama hingegen (vom Zuschauer versteht sich's ohnehin) wollen wir ein körperlügendes Bild vor uns haben; eine eigentliche Anschauung (wenn auch nur der Phantasie), scharf von allem neben sich abgeschnitten. — Wendet man das auf jenes Beispiel an, so zeigt sich, daß das Binden mit der Locke in der Ballade unvergleichliche Wirkung tue, weil wir hier das Bild nur halb außer uns hinzustellen brauchen, die andere Hälfte aber in uns durch das Gefühl ausmalen lassen . . . . Aber im Drama! Eine Locke ist uns für die Anschauung ewig ein Büschel Haare, und ein Haarzopf nichts weniger als ein reizendes Bild. Man versuche es einmal und male sich das Bild ganz aus.“ Nachdem dann Grillparzer noch ein anderes Beispiel aus dem gleichen Stücke

(ein formloses Blatt statt des ganzen Kranzes) angeführt hat, schließt er mit den bereits angeführten Worten: „Ich glaube recht zu haben, obschon ich mir's selbst nicht recht verdeutlichen kann.“ [1])

Diese Kritik ist ganz offenbar die Quelle der späteren Erkenntnis: „Das Drama ist eine Gegenwart“, sie drängt geradezu nach ihr hin, und Goethe gibt eigentlich nicht mehr als das Wort. Dieses aber klärte die noch undeutlichen Begriffe, und im Jahre 1834 sprach es Grillparzer mit klaren Worten aus, was jener Kritik als dunkle Erkenntnis zugrunde gelegen, so daß er sich manchmal fast im Wortlaut mit ihr wieder zu berühren scheint: Die Phantasie wirft ihre Bilder in der Lyrik nach einwärts auf den Hintergrund des Gefühls. Das Drama aber ist eine Gegenwart und fordert bestimmte Gestalten nach auswärts, die selbständig für sich dastehn und keiner Nachhilfe von seiten des Gemüts bedürfen. [2]) Völlige Objektivität, Wirklichkeit machen den Unterschied von den übrigen Dichtungsarten aus. [3]) Scharf und bestimmt aber sind die äußeren Gestalten der Wirklichkeit. Deutlich umrissene Konturen, nicht aber nebelhafte Abschattungen machen eine Gegenwart anschaulich, ohne daß natürlich der Sinn für die Abstufungen und das Verfließende in den Zufälligkeiten der Naturtypen, das, was die Maler mit „Empfindung“ bezeichnen, verloren gehen darf. [4]) Auch die Gegensätze, die das Licht sammeln und sparen, tragen zum Eindrucke der Gegenwart viel bei, [4]) und Grillparzer hat auf die Gegensätze von Charakteren und Situationen, wo er sie — meist bei Lope de Vega, Euripides und Racine — in ausgeprägter Gestalt antraf, stets mit großer Freude hingewiesen, [5]) sie ja auch in allen seinen

---

[1]) XVIII, 89 ff.

[2]) XV, 77.

[3]) XIX, 152.

[4]) XV, 76—77.

[5]) XVII, 51; XVI, 76, 80, 82, 122. Einmal nennt Grillparzer die Nichtkontrastierung zweier Geschwister bei Lope von guter Wirkung, weil dadurch das Prosaische der Gegensätze fortfällt. Man denke an Lessing, der im Anschluß an Diderot die Kontrastierung als unnatürlich verwarf. Unter dem Prosaischen versteht wohl Grillparzer mehr das Verstandesmäßige, [illegible]sichtliche. Auffällig ist es, daß er selbst in seinen Dramen die häufig

Werken, wie eigentlich jeder große Dramatiker, meisterhaft herausgearbeitet.

Unnötig ist es, auf die in jedem von des Dichters Dramen sofort in die Augen springenden Kontraste der Charaktere näher einzugehen. — Als Beispiel für die ungemein dramatische Kontrastierung von aufeinander folgenden Situationen denke man an das Ende des zweiten Aufzuges von König Ottokar, wo auf den tumultuarischen Abgang des Königs und seiner Mannen das in lauter Stimmung getauchte Zitherständchen Rosenbergs vor der gedankenvoll in die Abendkühle hinaushorchenden Königin folgt. Dem von Grillparzer an Euripides getadelten frostigen Auseinandersetzen eines von selbst in die Augen springenden erschütternden Kontrastes (einer im Staub liegenden Königin) entspricht ganz genau in des Dichters eigenem Drama die lange Rede der Königin auf den vor ihren Augen im Staube liegenden, einst übermächtigen König Ottokar. Hier aber dient dies „frostige Auseinandersetzen“ in hoch künstlerischer Weise der Charakteristik der Königin, die damit ihren bestimmten Zweck verfolgt.

Sind dies nun die ersten Erfordernisse einer dramatischen Komposition, die sich aus der Gegenwartsform des Dramas ganz von selbst ergeben, so ist das Wichtigste doch damit noch nicht berührt, was eine Gegenwart anschaulich zu machen vermag. Das aber ist das Gesetz der steten Umwandlung alles Innern in äußeres Geschehn, der stets bewegten, lebendigen Handlung, wodurch sich vor allem das Drama von dem erzählenden, schildernden Epos unterscheidet. Aristoteles hat bezeichnenderweise diese Regel noch nicht scharf herausgearbeitet, weil sich die griechische Tragödie, wie Grillparzer ganz richtig erkennt, noch nicht völlig von dem epischen Element getrennt hat, aus dem sie entstanden war, weshalb auch die Schilderung, die Erzählung ein so großes Übergewicht gegen die Handlung hat.[1]) Auch die französischen Theoretiker konnten naturgemäß die Bedeutung des Gesetzes nicht ermessen,

vorkommenden Geschwister nie kontrastiert hat, bis auf Rahel und Esther, die nicht von einem Vater stammen sollen. Hier spricht also wohl auch die Vererbungstheorie mit, die in Grillparzers Dramen überall eine Rolle spielt.

[1]) XVI, 69.

wie es in ihren Tragödien nicht zur Geltung kommt. So war es erst Lessing vorbehalten (auf Diderot kommen wir noch zu sprechen), durch Wort und Tat das deutsche Drama auf einen andern Weg zu weisen, als den es in sklavischer Nachahmung der französischen Muster gegangen war.[1]) Seit ihm ist das Gesetz der steten Umsetzung von Erzählen in Handeln zum Gemeingut aller Dramatiker geworden, und Grillparzer kleidete es in die Worte: Dramatisches Leben besteht im Gegensatz der Lyra darin, daß die Gesinnung nur als Substrat der Handlung erscheinen darf.[2]) Der Roman Simple story von Walter Scott ist dramatisch bis zum Fehlerhaften, d. h. er erzählt die Handlungen der Personen und verbirgt ihre Gesinnungen.[3])

Daß Grillparzer dieses bedeutsame dramatische Gesetz in seinen eigenen Dramen vor allem seit dem König Ottokar mit ungewöhnlicher Konsequenz und Energie durchgeführt hat, ist eine so in die Augen springende Erscheinung, daß es kaum noch einer näheren Ausführung bedarf. Um dem Reichtum dieser Erscheinung gerecht zu werden, müßte man die Meisterdramen des Dichters ins allerkleinste analysieren; denn in ihnen gibt es nichts, was nur erzählt und nicht leibhaftig durch Wort und Tat vor Aug' und Ohr gebracht würde. Nur an die eigentümliche, feine Weise möchte ich hier erinnern, wie Grillparzer oft in kleinen, fast nebensächlich scheinenden Szenen genrehafter Art einzelne Charakterzüge sozusagen in flagranti aufdeckt und scharf beleuchtet. So, wenn König Ottokar im ersten Akte, einer der künstlerisch höchststehenden Expositionen unserer dramatischen Literatur, den ihm huldigenden Bürgermeister auffordert:

„Herr Bürgermeister, zieht dort an der Schiene!
So geht's nicht! Fort! Wer wird so lange zögern?
(Er reißt selbst gewaltsam die Schiene ab und wirft sie mitten in den Saal.)“[4])

Sehr charakteristisch ist solch ein Zug im Treuen Diener, wenn Bankban sich den Tisch seitwärts rücken, die Schriften

---

[1]) Vgl. Hamb. Dram. IX, 219; X, 6.
[2]) XVIII, 175.
[3]) XVI, 191.
[4]) VI, 27.

zurecht legen läßt, um die Supplikanten abzufertigen, und nun die Feder zur Hand nimmt:

„Die Feder ist wohl stumpf?
(Hält sie vors Auge)
Nu, nu, sie geht.
Nur Ordnung, sag ich euch.“ [1])

Als drittes und letztes Beispiel gelte folgende Szene im Bruderzwist: Kaum hat Matthias, sein zerrissenes Kleid besehend, zu dem Diener gesagt:

„Gebt einen andern Rock! — Und doch, laßt immer!
Nicht trennen will ich mich von diesen Hüllen,
Bis abgewaschen dieses Tages Schimpf“ —

da bringen ihm die Diener nichtsdestoweniger einen kurzen Mantel:

„Was soll's? — Sagt' ich denn nicht —? Es gilt wohl gleich.
(Diener ziehn ihm das ungarische Kleid aus und geben ihm den Mantel um.)“ [2])

Auch die Jüdin von Toledo ist vor allem reich an solch kleinen anekdotenhaften Zügen, die eine Charaktereigenschaft treffend beleuchten. Doch müssen die wenigen Beispiele hinreichen. —

Nun aber hat Grillparzer dieses dramatische Gesetz, daß die Gesinnung nur als Substrat der Handlung erscheinen darf, noch weit über sich hinausgesteigert und ins Allgemeine erweitert, wenn er in Dichtung und Ästhetik einem Gesetze Ausdruck gab, welches der Versinnlichung alles Unsinnlichen, nicht nur des Charakters, dienen soll. Im Jahre 1844 schreibt er bei der Lektüre der Medea des Euripides: „Wie lebhaft und empfindbar ist diese Besorgnis dadurch ausgedrückt, daß die Kinder sich noch auf der Szene befinden, wenn Medea schon sichtbar wird, und die Amme nun jene eilig ins Haus treibt, ehe die Mutter ihrer noch gewahrt.“ [3]) Und was er an Euripides, dem modernsten der Griechen, bewundern muß (auch jenes erste Kunstmittel hatte er ja bei ihm gefunden), das tritt ihm in der Dichtung seines Lieblings, Lope de Vega, wieder entgegen: „Gibt es etwas Anmutigeres als diese Hirtin Delia, die den Kopf in die Kapuze und die Hände in die Ärmel ver-

---

[1]) VI, 178.
[2]) IX, 40.
[3]) XVI, 85.

steckt, vor Kälte trippelt, wie denn überhaupt die ganze Szene den Frost der Jahreszeit und die Not der obdachlosen Gebärerin aufs lebhafteste versinnlicht.“ [1]) Das heißt also: Nicht nur die Gesinnungen und Charaktere sollen sich im Drama durch Handlung, nicht Worte, offenbaren. Auch in der Luft liegende Stimmungen, augenblickliche Zustände, äußere und innere, müssen durch eine charakteristische Gebärde, einen genreartigen Zug, einen „uneigentlichen“, bildlich-mittelbaren Ausdruck lebhaft und empfindbar versinnlicht werden. Auf diese Art wird die dramatische Poesie in Grillparzers Sinne „symbolisch“, sie setzt alles, auch die kleinste unbedeutendste Erscheinung in ein Bild um, dem eine Wahrheit zugrunde liegt, sie zeigt das Allgemeine, Abstrakte in dem besonderen, konkreten Fall und erreicht damit die Natürlichkeit des wirklichen Geschehens, indem sie es deutet, ihm einen tieferen Sinn unterlegt und sich somit doch über die gemeine Naturnachahmung erhebt.

Auch hier hat Grillparzer in seiner Ästhetik einer Erscheinung Ausdruck gegeben, die vielleicht das charakteristischste und bedeutsamste Element seiner eigenen dramatischen Form ausspricht, wie es sich — zweifellos unter der Wirkung Lope de Vegas, obgleich keineswegs etwa durch ihn erst angeregt — allmählich immer stärker und umfassender in seinen Dichtungen entfaltete. Es ist sehr charakteristisch, daß Grillparzer erst zur Zeit seiner Reife auf solche und ähnliche Erscheinungen bei andern Dichtern, wie eben Euripides und Lope de Vega, aufmerksam machte, weil sie, nach einer allmählichen, manchmal unterbrochenen und ganz deutlich wahrzunehmenden Entwicklung, auch erst in seinen drei späteren Meisterwerken, dem Treuen Diener seines Herrn, dem Bruderzwist im Hause Habsburg, der Jüdin von Toledo, zur vollsten Entfaltung und künstlerischen Vertiefung gelangten. Neben ihnen ist der Ottokar reich an Keimen zu der späteren Kunstart, während sie sich in des Meeres und der Liebe Wellen weniger, weit mehr in dem feinen Lustspiele „Weh' dem, der lügt“, offenbart. Uns haben vor allem die drei erst genannten

[1]) XVII, 190.

zu beschäftigen. Doch möchte ich vorher aus dem König Ottokar eine Stelle anführen, in der Grillparzer, wie er es später bei Lope de Vega so stark hervorhob, Not und Kälte zu versinnlichen sucht. Was dort durch das Trippeln und die Kapuze veranschaulicht wurde, wird es hier durch Händereiben, Husten und das Umlegen eines Mantels:

Ottokar (bricht in ein heiseres Lachen aus, das sich in ein Husten verliert. Er reibt die Hände):

> 's ist kalt! Hat niemand einen Mantel?
> Vor Sonnenaufgang weht die Luft am schärfsten.
> (Man gibt ihm einen Mantel.) [1])

Im Treuen Diener ist die an solchen Erscheinungen reichste Szene, die zwischen der Königin und dem nach seiner furchtbaren Tat völlig stumpfen, einzig nur für sein Leben fürchtenden Herzog Otto. Hier wird diese Stumpfheit und apathische Angst auf unübertreffliche Weise lebhaft und empfindbar dargestellt, indem der Prinz die Schneide seines Schwertes versucht und es der Königin zur Prüfung reicht, sich durch das Zurückschieben eines Tisches den Rücken deckt und sich dann ganz ruhig niedersetzt, seine Beine betrachtet, die ihm nicht genügend geschützt erscheinen (wobei er mit dem Schwert an den Fuß klopft und meint: „es schmerzt wohl gar“). Bald springt er in jäher Angst empor, setzt sich wieder völlig apathisch nieder und erklärt mit größter Ruhe und Offenheit seinen Häschern, er wolle nach Deutschland fliehen. Dabei lehnt er den Kopf in den Sessel zurück. Als die Königin ihm die Hand aufs Haupt legt, fährt er wild empor: „Wer faßt mich an?“, indem er eine abstreifende Bewegung über Arme und Körper macht. [2]) —

Diese ungemein ausdrucksvolle Gebärde hat Grillparzer an einer hochbedeutsamen Stelle seiner Jüdin von Toledo wiederholt, als König Alphons, von der Leiche der Jüdin kommend, in einer an Tiefe und Eigenart einzig dastehenden Szene die Wandlung vom Sinnlichen zum Sittlichen in sich vollzieht: „Der König, im Vorgrunde, betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die

---

[1]) VI, 125.
[2]) VI, 220 ff.

andere. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend. In dieser letzten Stellung, die Hände noch immer am Halse, bleibt er stehen und sieht starr vor sich hin." [1]) Auch eine Gebärde, wie sie Herzog Otto zu seinem Bein hin macht, wenn er von ihm spricht, ist wiederholt zu finden und zwar — nicht zufälligerweise — bei der Jüdin, Galomir und Kattwald. Wenn die Jüdin dem König ihren Hals bietet, so macht sie gleichzeitig eine Bewegung mit der Hand über den Hals, [2]) Galomir befühlt seine Beine, als er müde wird, [3]) und Kattwald bezeichnet bei den Worten: „Die Hand, den Arm in ihrem Blute baden" an seinem ausgestreckten Arme die genannten Stellen. [4]) Hiermit will Grillparzer offenbar andeuten, daß sehr ursprünglich-natürliche Menschen (auch Herzog Ottos Zustand ist ja grade in jener Szene ein halbtierischer) weniger durch Worte als durch das sinnliche Hinzeigen sich verständlich zu machen suchen, was ja auch durchaus zu seiner Anschauung von der ursprünglichsten Sprache des Menschengeschlechtes stimmt. — Für innere Erregung hat Grillparzer oft das sehr natürliche Ausdrucksmittel des starken Schreitens oder des Auf- und Niedergehens mit wechselndem Stehenbleiben. [5]) — Die gleiche Bewegung dient bei anderen Gelegenheiten auch zum Ausdruck des Nachdenkens. [6]) — Ein Fußstampfen kennzeichnet ungemein häufig Trotz und Eigensinn, ein Schlagen auf die Brust selbstbewußten Stolz. [7]) — Man denke auch an die Art, wie Leon sich nur durch ein starkes Fußauftreten versichert, ob Kattwald wirklich schläft. [8]) Ebenso sucht Haman Mardochais Aufmerksamkeit zu erregen, indem er stark mit dem Fuße auftritt. [9]) — Die tolle Laune der schönen Jüdin wird durch wildes Untereinanderwerfen der Kissen auf

[1]) IX, 211.
[2]) IX, 150.
[3]) VIII, 78.
[4]) VIII, 91.
[5]) IX, 41, 117, 157, 196 etc. VI, 65, 66.
[6]) VI, 77, 81. VIII, 147.
[7]) VIII, 210. IX, 75, 81, 198. VI, 62, 76, 158.
[8]) VIII, 60.
[9]) VIII, 260.

ihrem Lager unüberbietbar veranschaulicht.[1]) — Um ihrer inneren Wut, die sie vor dem König nicht äußern darf, Luft zu machen, zerreißt die Königin (im Treuen Diener), ohne ein Wort weiter zu sprechen, ihr Schnupftuch.[2]) — Hier müssen auch all die im ersten Teil unserer Arbeit schon behandelten Erscheinungen von der gleichzeitigen Wirkung auf Sinnlichkeit und Verstand (wie vor allem die lautlichen Wirkungen) gerechnet werden. Grillparzer setzt hier, wie auch sonst, unbewußt eine Kunstrichtung fort, die von Kleist ihren Ausgang nimmt.

Aber nicht nur durch die Umwandlung des gesprochenen Wortes in die sprechende Gebärde und Bewegung, also durch ein äußeres Handeln wird das Innerste in Grillparzers Dramen versinnlicht. Er weiß auch den Moment der Ruhe zu bannen und ihm Dauer zu geben, indem er die bildlich plastische Wirkung herausarbeitet. Kraft einer ungewöhnlich starken Anschauung verkörpert der Dichter das Innerlich-Charakteristische eines augenblicklichen Zustandes in äußeren Stellungen, daß er oft geradezu plastische Symbole von Leidenschaften und Stimmungen gestaltet. Dazu muß er die Menschen seiner Phantasie natürlich leibhaftig vor sich sehen, und daß er das getan, beweisen (wie alle bisher behandelten Erscheinungen) die Angaben solcher Art: Hero senkt sich in den Stuhl mit halbem Leibe sitzend, so daß das linke herabgesenkte Knie beinahe den Boden berührt, die Augen mit der Hand verhüllt, die Stirn gegen den Tisch gelehnt.[3]) Der vierte Akt, der — ohne daß die Handlung in ihm auch nur einen Schritt weiter kommt — das sehnsüchtige Warten des müden Mädchens in genialer und ganz neuer Art veranschaulicht, zeigt auch rein äußerlich die stufenweise sich entwickelnden Stellungen vom Wachen zum Schlafen: Hero sitzt, senkt bald den Kopf in die Hand, zieht dann einen Fuß auf die Ruhebank, auch den andern nach, so daß sie in halbliegender Stellung ruht. Endlich gleitet das Haupt aus der unterstützenden Hand und ruht auf dem Oberarme, indes der untere Teil schlaff herabhängt.[4])

---

[1]) IX, 174.
[2]) VI, 169.
[3]) VII, 54.
[4]) VII, 87—89.

Auf solche Weise hat der Dichter z. B. in Medea das Bild vollendeter Ratlosigkeit gezeichnet: Sie sitzt „mit vorhängendem Leibe, die Augen vor sich starr auf den Boden, die Hände, in denen noch der Dolch, gefaltet im Schoße.“ [1]) Die Beispiele ließen sich häufen. Grillparzer verrät hier überall sein Talent für die bildende Kunst.

Die vollendete Kunst seiner Gebärden-, Bewegungs- und Situationssprache, die des Ausdrucks für jede, auch die subtilste Erscheinung des inneren Lebens fähig ist, hat Grillparzer zur Darstellung seiner tiefsten, lebenswahrsten Schöpfung, der Gestalt des Kaisers Rudolf aufgewandt. Hier aber dient diese Kunst, die sich oft mit genialer Kühnheit zu ganzen pantomimischen Szenen entfaltet, mehr der Zeichnung des speziellen, individuellen Charakters als dem Versuche, das Drama dem sinnlichen Geschehen und Dasein einer lebendigen Gegenwart nahe zu bringen. —

Dagegen ist eine andere Erscheinung durch alle Werke Grillparzers, auch die früheren, deutlich zu verfolgen, die demselben Zwecke dient. Es ist das Ausdrucksmittel des Schweigens, des Zusammenpressens einer Welt von heißen Gefühlen in ein einziges kleines Wort — und dann tiefe Stille. Das geschieht in den höchsten Augenblicken der Entscheidung, wenn der letzte dringende Versuch gemacht wird, das drohende Schicksal abzuwenden, und auf der Schärfe des Messers Steigen und Fallen sich berührt.

Das wiederholte „Phaon“ der Sappho, in das sie alles Flehen ihrer Seele hineinlegt, [2]) jene erhabene Szene der Medea:

Medea:

Jason! (Sie fällt auf die Knie).

Jason:

Was ist? Was willst du weiter?

Medea: (aufstehend)

Nichts! [3]) —

solche Stellen kennzeichnen diesen tief-innerlichen, unendlich naturwahren Lakonismus, der beredter spricht, als alle Worte es vermöchten. Auch bei minder bedeutsamen Gelegenheiten kommt dieses hochkünstlerische Ausdrucksmittel zu glück-

---

[1]) V, 91.

[2]) IV, 187.

[3]) V, 195.

lichster Geltung. So, wenn König Alphons eifersüchtig-hinterlistig fragt:

Wie heißt das Mädchen?

Garceran:

Herr, ich weiß nicht.

König:

Ei.[1])

Gelingt es dem Dichter auf diese Art, durch Gesten, Bewegung, Stellung und Lakonismus das Innerste seiner Gestalten zu offenbaren, ohne dem Worte mehr Raum zu gönnen, als unbedingt nötig ist, weil das Wort eben immer etwas Episches an sich haben muß, und — was für Grillparzer ausschlaggebend war — das Geschehen der Gegenwart, der natürlichen Wirklichkeit schon an sich nicht episch, sondern dramatisch sich kundgibt, so mußte er nun, wie für die inneren, so auch für die äußeren Erscheinungen des Daseins nach dem charakteristischen, sinnlich-dramatischen Ausdruck ringen und auch hier das letzte epische Element zu beseitigen suchen. Er tat dies, indem er das Ungreifbare, Unanschauliche, wie eine Stimmung, ein Geschehenes, zu einem konkreten Fall konzentriert, das Unsinnliche durch irgend eine charakteristische Wirkung im Reich des Sinnlichen veranschaulicht. Dazu dienen Einflechtungen kleiner, fast nebensächlich scheinender Szenen oder Wendungen genrehaften Charakters, die eben nicht allein für die Offenbarung innerer Zustände und Charakterzüge verwendet werden, sondern auch für die Versinnlichung des gesprochenen Wortes, das ein Äußeres, Unsinnliches nur episch zu geben imstande ist, mag der Dialog oder Monolog auch noch so dramatisch seinem Wesen nach gehalten sein. Zwei Beispiele aus dem Bruderzwist mögen für diese in Grillparzers Dramen sehr häufige Erscheinung hinreichen. Wenn Erzherzog Matthias von der hohen Gefahr erzählt, die ihn bedrohte, so weist er dabei auf seinen Rock hin, in den Türkensäbel einen großen Riß gehauen haben.[2]) Noch charakteristischer und eindrucksvoller vielleicht ist eine kleine Szene des Bruderzwistes, in der ein „böser Sturm" durch die geknickten Blumen des

---

[1]) IX, 155. Vgl. auch aus Ottokar VI, 65. Bruderzwist IX, 102. Vgl. Sauers Einleitung in die Werke S. 49—50.

[2]) IX, 39—40.

Beetes und die Fußtritte vieler Kommenden und Gehenden im Garten versinnlicht wird.[1])

Auf solche Weise also sucht Grillparzer alles Innerliche, Ungreifbare, Unanschauliche zu versinnlichen, lebhaft und empfindbar zu machen, indem er das epische Wort in die dramatische Gebärde, Bewegung, Stellung umwandelt, innere Ausbrüche in ein einziges Wort bannt, ein äußeres Geschehen durch genrehafte Szenen versinnlicht, kurz überall den eigentlichen, unmittelbaren in den uneigentlichen, mittelbaren Ausdruck umsetzt.

Als letztes episches Element also bleibt schließlich noch der Dialog selbst zurück, weil das gesprochene Wort an sich und seinem Inhalt nach immer etwas erzählen, berichten muß, wenn auch der Dialog noch so dramatisch gehalten ist. Die Quintessenz des Dramatischen wäre die Pantomime, und Grillparzer versuchte, auch das letzte epische Element, den Dialog, so weit wie möglich, selbst in Bewegung umzusetzen. Und das auf diese Weise. Bei der Lektüre des Euripides schrieb der Dichter in den Jahren 1838—1840:

„*Ὁρῶ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος*
κρύπτοντα χεῖρα.

Wie schön das Spiel des Odysseus angegeben. Dadurch wird das Drama zur lebendigen Handlung, statt eine Sammlung von Tiraden zu sein.“[2]) Das heißt also: Das Wesen des Dramatischen ist Handlung, Bewegung; das Wort, der Dialog aber ist im letzten Grunde immer noch episch. Um nun Wort und Dialog dieses erzählenden, schildernden, d. h. epischen Charakters, so weit es angeht, zu entkleiden, soll die epische Form des Wortes mit dramatischem Inhalt erfüllt werden, d. h. das Gesprochene soll eine Bewegung aussprechen, eine Handlung schildern, die tatsächlich vor sich geht. Wort und Dialog sollen wie die pantomimischen Bühnenanweisungen mit zur Angabe des Spiels, der Bewegung, der Handlung dienen, die Bühnenanweisungen in den Dialog aufgenommen und so das epische Element des Gesprochenen in ein dramatisches umgewandelt werden.[3])

---

[1]) IX, 99 ff.

[2]) XVI, 81.

[3]) Man vergleiche Stück 71 der Hamburger Dramaturgie, wo Lessing sich ausdrücklich gegen die Behauptung wendet, die alten Dichter hätten,

Wenn Grillparzer ein solches Kunstmittel bei Euripides so stark betonte, sprach er damit einer sehr charakteristischen Eigentümlichkeit seines eigenen Schaffens das Wort, von der ich einige prägnante Beispiele geben möchte. Aus dem Goldnen Vließ: Medea (zu ihren Kindern).

„Geht hin dort an die Stufen, lagert euch,
Indes ich mich berate mit mir selbst.
Wie er den Bruder sorgsam hingeleitet,
Das Oberkleid sich abzieht und dem Kleinen
Es warm umhüllend um die Schulter legt
Und nun, die kleinen Arme dicht verschlungen,
Sich hinlegt neben ihm." [1])

An andern Stellen sind Zeilen in den Dialog eingeflochten wie „Steh und starre nur den Boden an", [2]) „Du blickst mich an? Du schauderst jetzt vor mir?" [3]) „Dreh nicht die Augen so im Kopf herum". [4]) Überaus reich an solchen Wendungen ist „Des Meeres und der Liebe Wellen".

„Sieh dort den Kommenden. Er wandelt — steht —
Holt tiefen Atem — nähert sich." [5])

Oder kleine Wendungen wie:

„Was zerrst du mich?"
„Doch wonach schaust du?"
„Blickt er zu Boden nicht?"
„Nu, guter Freund, Ihr drängt gar scharf." [6])
„Da lehnt er, weich, mit mattgesenkten Gliedern." [7])
„Gelt, lächelst doch?"
„Verbirgst du dein Gesicht? Fort mit den Fingern!" [8])
„Ringst du die Hände, da's zu spät?
Du staunst? Du klagst?" [9])

Auch weiterhin ist die Form dieser ungemein häufigen Wen-

---

um sich die Einschiebsel für die Schauspieler zu ersparen, in den Reden selbst jede Bewegung, jede Gebärde, jede Miene, jede besondere Abänderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht etc. X, 87.

[1]) V, 216.
[2]) V, 224.
[3]) V, 147.
[4]) V, 222.
[5]) VII, 15.
[6]) VII, 26.
[7]) VII, 32.
[8]) VII, 34.
[9]) VII, 95.

dungen meistens die rhetorische Frage. So im Bruderzwist:

„Schüttelt Ihr den Kopf?" [1])
„Verfärbt Ihr Euch?" [2])
„Tunkt Ihr die Feder ein?" [3])

In der Libussa finden sich Zeilen wie:

„Du bist nicht stolz, wie jene Freundin scheint,
Die mit unwill'gem Fuße tritt den Boden." [4])

Oft sind innerhalb eines Monologes so viele derartiger Wendungen angebracht, daß wir aus der Rede des einzelnen den ganzen Vorgang, der sich auf der Szene abspielt, erkennen können. So die Szene zwischen Jason und der schweigenden Medea, [5]) zwischen Bankban und Herzog Otto. [6]) Zu vollendeter Meisterschaft ist dieses Kunstmittel in der Jüdin von Toledo gediehen. Hier sind oft ganze Szenen lang die Worte nur Angabe des eigenen Spiels. Zwei charakteristische Beispiele mögen hinreichen. Rahel (ein Ohrgehänge abnehmend):

„Sieh, so schraub' ich's los und halt' es,
Wie das blitzt, und wie das flimmert!
Und doch acht' ich's so geringe,
Wenn mir's einfällt, schenk' ich's dir,
Oder werf' es von mir. Sieh!"
— — — — — — — — — —
„Glaubst du denn, ich sei so töricht
Und verschleuderte das Gut?
Sieh! ich hab's, halt's in der Hand,
Häng' es wieder in mein Ohr,
Weiß und klein, zum Schmuck der Wange." [7])

Zum Schluß möchte ich noch ein Beispiel geben, wo wir das Spiel der Sprechenden wie auch der Angesprochenen gleichzeitig erfahren.

Rahel:
Gebt Eure Lanze, guter Mann, und stoßt sie
Hier mit der Spitze in den Boden ein,
Damit das Dach gestützt nach jener Seite,
Und breiter dann der Schatten, den es wirft —

[1]) IX, 16.
[2]) IX, 49.
[3]) IX, 45.
[4]) VIII, 188.
[5]) V, 93—94.
[6]) VI, 235.
[7]) IX, 137.

— Macht Ihr's! — Nun gut! — Und jener zweite,
Er trägt, der Schnecke gleich, sein eigen Haus,
Wenn's nicht vielmehr das Haus für einen andern.
— Weis' her den Schild! — Ein Spiegel in der Tat!
Zwar derb, wie alles hier, doch dient's zur Not.
(Der Schild wird ihr vorgehalten)
Man bringt das Haar in Ordnung, weist zurück,
Was sorglos sich zu weit hervorgewagt,
Und freut sich, daß uns Gott so löblich schuf.
Allein die Wölbung hier entstellt. Hilf Himmel!
Was für geduns'ne Backen. Nein, mein Freund,
Wir sind zufrieden mit der eignen Fülle.
— Nun noch den Helm! Zweckwidrig für den Krieg,
Denn er verhüllt, was siegreich meist, die Augen,
Doch wie geschaffen für der Liebe Streit.
Setzt mir den Helm aufs Haupt! — Ah, ihr verletzt mich! —
Empört sich der Geliebte und wird stolz,
Den Helmsturz nieder! (Das Visier herablassend)
Und er steht in Nacht.
Doch wollt' er etwa gar sich uns entziehn,
Schickt' nach dem Heergerät, uns zu verlassen,
Hinauf mit dem Visier. (Sie tut es)
Es werde Licht!
Die Sonne siegt, verscheuchend alle Nebel.“ [1])

Es ist klar, daß wohl kein Drama der Weltliteratur dieses Gesetz steten Umsetzens alles Epischen in ein Dramatisches weniger erfüllt hat als das französische. Und doch hat es Grillparzer ungewöhnlich hoch geschätzt. Wir werden im Laufe unserer Abhandlung sehen, daß es eben ganz andere Dinge waren — man kann sie unter dem einen Wort „Einheit“ zusammenfassen —, die er in den Meisterwerken Corneilles und Racines bewunderte. Er tat es vom Standpunkt des klassischen Formalisten aus; hier aber drängt es ihn zu dem romantischen Leben Shakespeares und Lope de Vegas.

Frankreich selbst ist es auch gewesen, in dem die Reaktion gegen das leblose, unnatürliche Formdrama einsetzte, und von hier gingen die Anregungen — wie auch von England — nach Deutschland hinüber, um in den Werken Lessings dem modernen Drama zum Leben zu verhelfen. An der Spitze der Reaktion in Frankreich stand praktisch und theoretisch Diderot.

---

[1]) IX, 179—180.

Als Dichter bürgerlicher Trauerspiele mußte er Grillparzers Geschmack fern stehen — diese Gattung war ihm, wie wir noch hören werden, im tiefsten Grunde verhaßt. Die dramaturgischen Schriften Diderots hat Grillparzer im Jahre 1828 gelesen und sich einige kleine Auszüge daraus in sein Tagebuch gemacht.[1]) Merkwürdigerweise ist auch nicht ein einziger darunter, der das Hauptelement der Discours wie der Entretiens berührt: die Forderung der Gebärden und der Bewegung, des gestes et du mouvement. Ich stelle der Kürze halber einige Sätze aus Diderots dramaturgischen Schriften zusammen, welche die für uns in Betracht kommenden Gesetze enthalten: Nous parlons trop dans nos drames.[2]) Quel effet cet art (pantomime) joint au discours, ne produiroit pas! Pourquoi avons nous séparé ce que la nature a joint, et tout moment le geste ne répond-il pas au discours?[3]) Tant que dure la tirade, l'action est suspendue.[4]) Tu palis . . . tu trembles — tu me trompes . . . Dans le monde parle-t-on à quelqu'un? On le regarde, on cherche à démêler dans ses yeux, dans ses mouvements . . . rarement au théâtre. Pourquoi? c'est que nous sommes encore loin de la vérité.[5]) J'ai dit que la pantomime est une portion du drame, que l'auteur s'en doit occuper sérieusement, et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours.[6]) Peu de discours et beaucoup de mouvement.[7])

Diese Fundamentalsätze aus Diderots Dramaturgie enthalten das ausführlich behandelte Element der Gebärdensprache und Einschränkung des Dialogs in Grillparzers Ästhetik und Dichtung in sich. Einen unmittelbaren Zusammenhang Grillparzers und Diderots aber werden wir deshalb nicht aufdecken können. Die leisen Andeutungen, auf die sich Grillparzer —

---

[1]) Tgb. S. 73, 74.

[2]) Entretiens sur le fils naturel (Œuvres de Denis Diderot publiées par Jacques André Naigeon. Paris. Tome quatrième) S. 130.

[3]) A. a. O. S. 131f.

[4]) A. a. O. S. 133.

[5]) De la poesie dramatique a. a. O. S. 492—493.

[6]) A. a. O. S. 512.

[7]) A. a. O. S. 530.

freilich erst nach dem Jahre 1828 — in seinen Kritiken beschränkte, ohne daß sie sich je zu einer selbständigen theoretischen Form erhöben, lassen unmöglich die Annahme einer direkten Wirkung Diderots zu. Es waren vielmehr lediglich Bemerkungen, die ihm bei der Lektüre des Euripides und Lope de Vegas kamen, und die eben einer Erscheinung Ausdruck gaben, welche sich schon weit vorher in des Dichters eigenen Werken angebahnt und mit zunehmender Kunst weiter entwickelt hatte. Und hierauf ist das Hauptgewicht zu legen. Man kann nun freilich annehmen, daß Grillparzer schon früher, ohne daß uns ein Zeugnis dafür vorliegt, die Schriften Diderots im Urtext oder der Übersetzung Lessings gelesen, und das ist bei dem großen Interesse, das Grillparzer von Anfang an der französischen Literatur entgegenbrachte, sehr wohl denkbar, ja wahrscheinlich. Die Möglichkeit einer unmittelbaren Einwirkung Diderots auf Grillparzers Schaffen ist daher keineswegs ausgeschlossen, wenn ich auch im einzelnen keine direkten Beziehungen nachzuweisen vermag. Mehr aber möchte eine andere Annahme für sich haben. Diderot hat mit seiner Theorie und Praxis einen nicht unbedeutenden Einfluß auf Lessing und seine Nachfolger — vor allem natürlich im bürgerlichen Drama — ausgeübt, bei denen sich die Gebärdensprache merklich zu entwickeln begann, zum großen Ärger der Romantik, welche in ihr eine Beeinträchtigung der dramatischen Beredsamkeit erblickte.[1]) Grillparzer hat in seiner Jugend manche starke Wirkungen Lessings und auch Ifflands erfahren, und wenn er auch später ein erklärter Gegner des bürgerlichen Dramas wurde, so liegen doch hier die Wurzeln zu jener Natürlichkeit, die sich später in seinen Meisterwerken über den einfachen Naturalismus hinausstrebend entfaltete. Wenn also auch Grillparzer die Gebärden- und Bewegungssprache wie die andersartige Einschränkung des gesprochenen Wortes weit charakteristischer und kunstvoller ausbildete als die Vertreter des bürgerlichen Trauerspiels, so sind hier doch unmittelbare Zusammenhänge — mittelbar demnach auch mit Diderot — zweifellos anzunehmen. Ich muß mich hier auf diese Andeutungen beschränken,

---

[1]) Vgl. A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen II, 24. Vorlesung, S. 145.

da eine ausführliche Darlegung eine eigene Behandlung notwendig macht und allzuweit über das Reich der Dramaturgie hinaus in das Gebiet der Dichtung selbst führen müßte.

Die Einheiten der Zeit und des Ortes.

Das französische Drama konnte bisher zu Grillparzers dramaturgischen Anschauungen nichts beisteuern, stand vielmehr in scharfem Kontrast zu ihnen, weil es seiner vielen epischen Elemente wegen der Forderung einer Gegenwart nicht entsprach. Nun aber brachte gerade die französische Tragödie eine Erscheinung zum Ausdruck, die in höchstem Grade dazu geeignet ist, den Eindruck einer Gegenwart zu erwecken, und das ist die Beibehaltung der Einheiten von Ort und Zeit.

Seitdem Shakespeare seine Einwirkung auf das deutsche Drama geltend zu machen begann, waren diese Einheiten — die dritte, die Einheit der Handlung, wurde nie in Frage gestellt — in Mißkredit gekommen. Lessing vor allem war es, der sie theoretisch verwarf, während er sie praktisch — wenn auch weniger peinlich als die Franzosen und mit Vermeidung von Unwahrscheinlichkeiten — beibehielt. Seine Theorie hat auf die Zukunft stärker gewirkt als die Praxis, weil sie eben von den Dichtungen Shakespeares abgeleitet war. Schiller führte die Einheiten wenigstens nicht im streng französischen Sinne durch, und die Romantiker mußten sie natürlich in ihrer Verehrung Shakespeares und ihrer Mißachtung Corneilles und Racines von vornherein verwerfen.

A. W. Schlegel nun ist es auch, gegen den sich die erste Aufzeichnung Grillparzers über diesen Gegenstand, wie im einzelnen nachzuweisen ist, ohne Namensnennung richtet. Diese Aufzeichnung aus den Jahren 1819—22 lautet so: „Man tut zwar allerdings gut, den sogenannten Einheiten der Zeit und des Ortes keine wesentlichen Schönheiten aufzuopfern; wo man ihnen aber treu bleiben kann, soll man es ja nicht versäumen, es gibt der Handlung eine vorzügliche Stetigkeit und befördert das eigentlich Dramatische der Wirkung ungemein.

Die Phantasie kann wohl unschwer Zwischenräume der Zeit und des Ortes überspringen, man soll sie aber überhaupt nicht springen lassen ohne Not. Besonders förderlich ist die Beobachtung dieser Einheiten bei dramatischen Handlungen, die, obgleich in höhern Bereichen, doch mehr im Innern des Hauses vorgehen als in einer politischen Außenwelt." [1])

Sämtliche von Grillparzer angeführten und widerlegten Argumente sind den dramatischen Vorlesungen Schlegels entnommen. [2]) Schlegel: Wir werden untersuchen, ob das Verdienst der Einheiten wirklich so groß und wesentlich ist und nicht vielmehr wesentlichere Schönheiten einer solchen Beschränkung aufgeopfert werden müssen. [3]) Grillparzer: Man tut zwar allerdings gut, den Einheiten keine wesentlichen Schönheiten aufzuopfern. Schlegel: Unsere Einbildungskraft geht leicht über die Zeiten hinweg. Die Fähigkeit unseres Geistes, unermeßliche Zeiten und Räume in Gedanken mit Blitzesschnelle zu durchfliegen, ist im gewöhnlichen Leben anerkannt, und die Poesie sollte allein auf dies allgemeine Vorrecht Verzicht leisten? [4]) Grillparzer: Die Phantasie kann wohl unschwer Zwischenräume der Zeit und des Ortes überspringen . . . . Schlegel: Die häuslichen und geselligen Kreise, in denen das Lustspiel sich bewegt, sind gewöhnlich an einem Ort versammelt. Der Dichter braucht hier unserer Einbildungskraft keine Reisen zuzumuten. [5]) Grillparzer: Besonders förderlich ist die Beobachtung dieser Einheiten bei dramatischen Handlungen, die mehr im Innern des Hauses vorgehen. In diesem letzten Punkte also widerspricht Grillparzer den Ausführungen Schlegels nicht, erweitert nur seine Lehre über das

---

[1]) XII, 66.

[2]) Grillparzer hat die Vorlesungen bereits 1816 studiert und auch in allen folgenden Jahren wieder vorgenommen. Dafür zeugen viele gegen sie gerichtete Aufzeichnungen, die philologische und historische Dinge betreffen. Vgl. XVI, 55, wo die Lektüre klar verzeichnet wird, und XVI, 51 ff. Im Jahre 1817 nennt er das Schlegelsche Buch eins der gefährlichsten Bücher: es enthalte keinen einzigen ganz falschen, aber auch nicht einen ganz wahren Satz. XVIII, 80.

[3]) A. a. O. S. 9.

[4]) A. a. O. S. 25, 29—30.

[5]) A. a. O. S. 104.

Lustspiel hinaus ins Allgemeine. Und diese Zustimmung hat ihren sehr erklärlichen Grund. Schlegel hatte sich nämlich bei seiner Lustspieltheorie an ein Gesetz Corneilles angeschlossen, den er sonst bekämpft — ohne hier freilich Corneilles Namen zu nennen. Nun sind es die Discours sur la tragédie von Corneille, die Grillparzer, wie sofort zu ersehen sein wird, zu der Beibehaltung der Einheiten bestimmten, denn aus ihnen entnimmt er seine Hauptbegründung. Ein äußeres Zeugnis für die Lektüre dieser Discours besitzen wir nicht. Bei der hohen Verehrung, die Grillparzer dem französischen Dramatiker zollte, bedarf es auch kaum eines solchen, um die Kenntnis seiner Dramaturgie schon von vornherein als gesichert anzunehmen.

Im dritten der Discours („Sur les trois unités") hatte Corneille ausgeführt: La liaison des scènes qui unit toutes les actions particulières de chaque acte l'une avec l'autre est un grand ornement dans un poème et qui sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation.[1]) Lessing hatte diese Stelle in seiner Dramaturgie übersetzt und dabei die Hauptformel „continuité d'action" mit „Stetigkeit der Handlung" wiedergegeben.[2]) Und mit denselben Worten begründete nun Grillparzer, wie wir hörten, seine Meinung von der Vorteilhaftigkeit der Einheiten. Es ist also ganz der Standpunkt des Corneille: Die Einheiten sind zwar nicht absolut notwendig, bilden aber doch einen wesentlichen Schmuck des Dramas, indem sie der Handlung eine vorzügliche Stetigkeit geben und so das Dramatische der Wirkung ungemein befördern.

Jegliche Freiheit in der Behandlung der Einheiten aber hatte Corneille dem Lustspieldichter abgesprochen: Je ne pense pas que dans la comédie le poète ait cette liberté de dresser son action par la nécessité de la reduire dans l'unité de jour. Aussi la différence est assez grande entre les actions de l'une et celles de l'autre: celles de la comédie partent de personnes communes et ne consistent qu'en intrigues d'amour et en four-

---

[1]) Œuvres. Paris 1884. Tome cinquième. S. 204.

[2]) Hamb. Dram. a. a. O. IX, 375.

beries qui se développent si aisément en un jour qu'assez souvent chez Plaute et chez Térence le temps de leur durée excède à peine celui de leur représentation: mais dans la tragédie les affaires publiques sont mêlées d'ordinaire avec les intérêts particuliers des personnes illustres qu'on y fait paraître; il y entre des batailles, des prises de villes, de grands périls, des révolutions d'États, et tout cela va malaisement avec la promptitude que la règle nous oblige de donner à ce qui se passe sur la scène.[1]) Auf diese Gesetze geht offenbar Schlegels Lehre von der Beibehaltung der Einheiten im Lustspiel zurück, und Grillparzers Meinung, man müsse die Einheiten besonders bei einer Handlung wahren, die mehr im Innern des Hauses als einer politischen Außenwelt vor sich geht, steht ganz deutlich mit Schlegel, nicht direkt mit Corneille in Zusammenhang; denn das Moment von dem „Innern des Hauses“ hatte ja Schlegel, nicht Corneille, der es nur andeutete, ausgeführt, und das stimmt auch dazu, daß die ganze Aufzeichnung Grillparzers eben in offenbarem Anschluß an die Lektüre der Vorlesungen Schlegels entstanden ist.

Aus dieser Aufzeichnung entwickelte sich aber eine andere, die den unmittelbaren Zusammenhang mit Corneille ganz deutlich erkennen läßt. Hatte Grillparzer bisher zwischen Handlungen unterschieden, die mehr im Innern und solchen, die mehr außerhalb des Hauses sich abspielen, ohne daß er an eine Unterscheidung von Lust- und Trauerspiel dabei dachte, so kam er doch in Zukunft dazu, genau wie A. W. Schlegel, die im Innern des Hauses vor sich gehenden Handlungen nur dem Lustspiel zuzuerkennen (was mit seiner stärker werdenden Abneigung gegen das bürgerliche Trauerspiel zweifellos zusammenhängt). Und so schrieb er denn im Jahre 1850 eine Lehre nieder, die sich mit der von Corneille sehr nahe berührt, während ein unmittelbarer Zusammenhang mit Schlegel nicht mehr zu erkennen ist: In keinem Lustspiele kann der letzte Akt vier Monate nach den früheren spielen. Im heroischen Trauerspiele geht das an. Dort ist die Einheit der Zeit eigentlich die Zeitlosigkeit; über der Großartigkeit der Ereig-

[1]) Second Discours S. 200—201.

nisse gibt man auf den Zeitverlauf gar nicht acht. Im Lustspiel aber ist jedes Abbrechen eine Lücke, und Lücken darf kein Kunstwerk haben.[1]) Mit der „Großartigkeit der Ereignisse", Schlachten, Einnahmen von Städten, großen Gefahren, Staatsumwälzungen hatte ja auch Corneille die gleiche Ansicht begründet. Doch war er natürlich nicht so weit gegangen, die Zeitlosigkeit als die eigentliche Einheit zu bestimmen.

Auch Grillparzer hat bald die Unhaltbarkeit dieser Lehre eingesehen, worauf er wieder zu seiner früheren Ansicht zurückkehrte, welche die Einheiten im Sinne Corneilles auch über das Trauerspiel, eben die Form des Dramas überhaupt erstreckt wissen wollte. Diese Rückkehr aber wurde durch die Erkenntnis bewirkt, daß auch die Einheiten eine notwendige Konsequenz aus der Gegenwartsform des Dramas sind, und so geht auch diese schon weit früher entstandene Anschauung durch das Tor der durch Goethe gewonnenen Einsicht hindurch: Das Drama ist eine Gegenwart. Das geschah in der Selbstbiographie des Dichters: Die Einheit des Ortes hängt mit der Einrichtung der alten Theater zusammen und wird nur bedeutend, wenn sie mit der Einheit der Zeit zusammenfällt. Diese aber ist höchst wichtig. Die Form des Dramas ist Gegenwart, welche es bekanntlich nicht gibt, sondern nur durch die ununterbrochene Folge des nacheinander Vorgehenden gebildet wird. Die Nichtunterbrechung ist daher das wesentliche Merkmal derselben. Zugleich ist die Zeit nicht nur die äußere Form der Handlung, sie gehört auch unter die Motive: Empfindungen und Leidenschaften werden stärker oder schwächer durch die Zeit. Wenn ich den Zuseher zwinge, die Stelle des Dichters zu vertreten und durch Reflexionen und Rückerinnerungen die weit entfernten Momente aneinander zu knüpfen (man denke an die im gleichen Werke stehende Lehre von der Fehlerhaftigkeit der Trilogie), so verliert sich jene Unmittelbarkeit der Wirkung, welche die Stärke derselben bedingt und das Charakteristische des gegenwärtig Wirkenden ist. In die aufnehmende Empfindung kommt dadurch etwas Willkürliches, das dem Gefühl der Notwendigkeit ent-

[1]) XVIII, 111—112. Vgl. dazu 138, 153.

gegengesetzt ist, welche die innere Form des Dramas ausmacht, wie die Gegenwart die äußere. Das Drama nähert sich dem Epos.[1])

In seinem angehängten Grunde von der aufnehmenden Empfindung berührt sich Grillparzer mit seinem Landsmann Heinrich von Collin, und hier liegt vielleicht mehr als ein nur zufälliger Zusammenhang vor. Die ästhetischen und dramaturgischen Studien Collins waren 1813 in seinen gesammelten Werken erschienen, und es ist kein Zweifel, daß Grillparzer auch von diesen Schriften seines noch über den Tod hinaus sehr gefeierten Landsmannes Kenntnis genommen hat. Nun ging Collins theoretisches Bestreben dahin, die Lehren Lessings und Schillers mit denen der Franzosen zu vereinen. Das gleiche Streben können wir schon jetzt auch in Grillparzers Dramaturgie wahrnehmen. Doch sind die einzelnen Bestandteile bei beiden so wesentlich verschieden, daß ein allgemeiner Zusammenhang ausgeschlossen erscheint. Dagegen berühren sie sich sehr eng in der Frage der Einheiten. In einem Aufsatz „Über die Einheit des Ortes und der Zeit im Drama"[2]) verteidigt Collin diese Einheiten mit warmen Worten und gibt als wesentlichen Grund ihrer notwendigen Bewahrung eben die „Stetigkeit der Empfindung" an, die auch Grillparzer schließlich zur Begründung seiner Lehre heranzog. Man muß sich aber auch gerade hier an die bereits erwähnte, sehr wichtige Erscheinung erinnern, daß sich Grillparzer in seiner Hochschätzung der französischen Dichtung einer Wiener Tradition angeschlossen hat, deren Hauptvertreter eben Heinrich von Collin war.

Was nun das Verhältnis von des Dichters Theorie zu seiner eigenen Praxis betrifft, so ist zunächst hinsichtlich der Einheit des Ortes festzustellen, daß Grillparzer sie nirgends — bis auf die Sappho — streng beobachtet hat.

In der Ahnfrau bewahrt er sie bis zum fünften Akte; der letzte aber ändert den Schauplatz, wie schon die der „Regel" huldigenden Tragiker des 18. Jahrhunderts, z. B. Weiße, es

---

[1]) XIX, 109.
[2]) Werke Bd. V.

öfter so machten, und ist in sich noch einmal geteilt. Freilich kann auch hier noch von einer Einheit die Rede sein, indem die drei verschiedenen Orte innerhalb des Schloßbereichs liegen.

Die Sappho spielt durchgängig an einem Platze, was wohl der klassischen Haltung des Stückes zu Liebe geschehen ist.

Mit dem Goldenen Vließ betreten wir die Zeitperiode, in der jene erste Niederschrift des Dichters von den Einheiten entstand. Das Streben, die Einheiten möglichst zu wahren, ist ganz deutlich erkennbar. Der einaktige Gastfreund spielt an einem Orte. Nichtsdestoweniger wechselt in den Argonauten mit dem dritten und vierten Akt der Schauplatz, und jeder Akt ist durch eine Verwandlung geteilt. Doch sind diese Verwandlungen meist derart, daß beide Orte dicht nebeneinander liegen und die Personen mit unmittelbarer Zeitfolge von einem zum andern gehen, wie von dem Platz vor dem Turm in den Turm, vor dem Zelt ins Zelt, aus der Höhle vor die Höhle etc. Noch deutlicher tritt das Bestreben nach der Einheitsbewahrung in der Medea hervor. Hier spielen die drei letzten Akte an einem Orte, nur der letzte hat eine Verwandlung. Und auch in den ersten Akten die gleiche Erscheinung: vor Korinth, in Korinth, Halle in Kreons Burg, Vorhof von Kreons Burg etc. —

Anders ist das nächste Drama, der Ottokar, geartet. Hier macht sich der Einfluß Shakespeares auch in dem häufigen Wechsel der Szenerie bemerkbar. Der Ottokar erreicht im ganzen die Zahl von 12 Orten und wird nur vom Bruderzwist erreicht, von der Libussa mit 15 übertroffen (hier wie auch sonst wird die Wiederkehr des gleichen Ortes mitgerechnet). Innerhalb des Aktes weist Ottokar die Höchstzahl von 4 Verwandlungen auf (Libussa und Bruderzwist 3). Auch liegen die Orte selbst innerhalb des Aktes weit auseinander. Von einer Einheit ist hier also gar nicht die Rede. —

Der „Treue Diener“ ist wenigstens auf den Schauplatz einer Stadt und des vorliegenden Landes beschränkt, wenn er auch 9 verschiedene Orte aufweist, und zwei Akte durch je 2 Verwandlungen in 3 Teile eingeteilt sind. Hier begegnen wir wieder der gleichen Erscheinung: aus Bankbans Hause geht es vor das Haus, dann in die verschiedenen Räumlich-

keiten des Königsschlosses und endlich vor die Stadt. Im ideellen Sinne ist also die Ortseinheit immerhin gewahrt. —

Anders wieder in Des Meeres und der Liebe Wellen, Traum ein Leben und Weh dem, der lügt. Sie erreichen die Zahl 7, 7, 9 und zwei Verwandlungen innerhalb des Aktes. Die Orte liegen dabei oft weit auseinander, so diesseits und jenseits des Hellespontes (Der Traum ein Leben nimmt naturgemäß eine Ausnahmestellung ein, da der Wechsel des Schauplatzes hier ein notwendiges Kunstmittel zur Wahrung des Traumcharakters bedeutet), in Franken und im Rheingau. Also auch das Lustspiel macht keineswegs eine Ausnahme, wie des Dichters (spätere) Theorie es verlangte. Doch muß auch bemerkt werden, daß die Handlung dieses meisterlichen Lustspiels sich nicht im „Innern des Hauses" vollzieht, sondern ebenso wie die Tragödien in einer „politischen Außenwelt" sich abspielt. Doch liegen auch in den drei letztgenannten Dramen die Orte, wo es nur irgend angeht, dicht beieinander.

Die Libussa erreicht, wie bereits gesagt, das Höchstmaß der Verwandlungen. Auch liegen die Orte hier nicht unmittelbar nebeneinander; ähnlich verhält es sich im Bruderzwist, während die Jüdin von Toledo deutlich das Streben erkennen läßt, wenigstens innerhalb der Akte die Ortseinheit zu wahren. Nur im zweiten Akte findet eine Verwandlung statt, und hier geht der König unmittelbar von dem Platz vor dem Gartenhaus in das Gartenhaus selbst hinein.

Das Gesamtresultat also ist: Mit Ausnahme der Sappho hat Grillparzer sich nirgends streng an die Einheit des Ortes gehalten, selbst innerhalb des Aktes Verwandlungen eintreten lassen, die im Ottokar die Zahl 4 erreichen. Doch ist das Bestreben ganz deutlich, wo es angeht, die verschiedenen Orte möglichst nah aneinander zu rücken und auf diese Weise eine gewisse Einheit zu erzielen. Aber auch dies Bestreben legt dem Dichter keine Fessel auf, und wo es die Behandlung des Stoffes erfordert, läßt er das Drama zwanglos an weit auseinander liegenden Orten spielen.

Damit ist nun bereits ausgesprochen, daß Grillparzer auch die theoretisch geforderte Einheit der Zeit keineswegs im Sinne der Franzosen beobachtet haben kann. A. Lichtenheld

hat in seinen Grillparzer-Studien[1]) die Einheit der Zeit in Grillparzers Dramen eingehend untersucht und kam zu dem Resultate, daß Grillparzer sie nicht im klassischen Sinne bewahrt hat, wohl aber im Sinne Lessings, der in seiner Emilia Galotti die Ereignisse möglichst zusammendrängte, damit die scheußliche Tat Marinellis an zwingender Notwendigkeit gewinne. Und in diesem Sinne, nur weit kunstvoller, findet sich die Zeiteinheit bei Grillparzer verwendet, nicht daß die Handlung sich zwischen Sonnenaufgang und Untergang oder in 24 Stunden abspielt, wohl aber so, daß gerade eine tiefere Auffassung das eine der in Betracht kommenden Stücke, „Des Meeres und der Liebe Wellen", als Muster hinzustellen berechtigt ist, wie von jener sonst so äußerlichen Observanz der künstlerischste Gebrauch zu machen sei.

In den Argonauten werden, wie in der Herotragödie, die 24 Stunden fast um das Gleiche überschritten. Auf den Raum nicht eines Tages sind zusammengedrängt der Gastfreund und die Argonauten, etwas länger spielen Sappho und Medea. Unter diesen Dramen, welche der klassischen Zeiteinheit am nächsten kommen, fehlt also — wohl nicht zufälligerweise — keine der antiken Tragödien. Am deutlichsten lassen die Ahnfrau, Sappho und die Herotragödie des Dichters Absicht erkennen, mit Hilfe zwar nicht der Zeiteinheit im streng klassischen Sinne, aber doch des allerraschesten, ununterbrochenen Ablaufes der Handlung im beschränktesten Zeitraume das Ende der Heldin herbeizuführen und erklärlich zu machen. So wich z. B. Grillparzer in seiner Behandlung der Herosage von der Überlieferung ab, wie sie noch in Schillers Ballade gewahrt ist, den Verkehr der Liebenden einen vollen Monat dauern zu lassen, und konnte so die Motivierung für den Tod der Hero, die sich in seinem Drama ja nicht ins Meer stürzt, in der Häufung der Aufregungen, dem plötzlichen Sturz aus tiefstem, innerm und äußerm Frieden in Leidenschaft und aufwühlende Ereignisse binnen wenigen Stunden finden. Wo es einer solchen Motivierung nicht bedurfte, ist auch die Zeiteinheit — außer den antiken Dramen — weit weniger

[1]) Wien 1891. I.

beobachtet worden. So im Ottokar, obwohl die an sich weit auseinander liegenden Ereignisse, so eng es nur anging, zusammengedrängt wurden.[1]) Auch die von Lope de Vega meist beeinflußten Dramen, Der treue Diener, Der Bruderzwist, Die Jüdin, erstrecken sich über Tage und Wochen, wenngleich auch hier die Begebenheiten so schnell aufeinander folgen, wie es die gewählte Fabel eben zuließ.

Wir haben somit naturgemäß das gleiche Resultat wie bei der Behandlung der Ortseinheit: möglichste Zusammendrängung, aber doch volle Freiheit, wo es gilt, Unwahrscheinlichkeiten zu vermeiden (Lichtenheld gibt dafür ein treffendes Beispiel aus der Medea) und dem Stoffe in jeder Weise gerecht zu werden. Theorie und Praxis also decken sich hier keineswegs, und zwar haben wir die umgekehrte Erscheinung wie bei Lessing vor uns. Lessing verwarf die Einheiten und beobachtete sie in seinen Werken, Grillparzer fordert die Einheiten und bewahrt sie in seinen Dichtungen nicht. Wohl aber läßt auch seine Dichtung das Ideal der Ästhetik erkennen, indem sie sich bemüht, ihm so nah wie nur möglich zu kommen, und so ist hier der Einfluß der französischen Dramaturgie und Dramatik in Grillparzers Ästhetik wie Dichtung deutlich wahrzunehmen.[2])

Die Einheit der Handlung.

Was den bisher behandelten Anschauungen Grillparzers als treibendes und gestaltendes Motiv zugrunde lag, ist der unverkennbare Versuch, die dem romantischen Drama eigentümlichen Lebens- und Wirklichkeitselemente mit den Formprinzipien des klassischen Dramas unter einer höheren Einheit zu verschmelzen, und diese Einheit ist der unumstößliche Fundamentalsatz seiner Dramaturgie: Das Drama ist eine Gegenwart.

---

[1]) Vgl. König Ottokars Glück und Ende. Eine Untersuchung von Alfred Klaar. Leipzig 1885.

[2]) Der Einfluß der französischen Dramaturgie und Dramatik auf Grillparzer ist bisher noch nicht hinreichend untersucht worden. In Formen und Motiven seiner Dichtungen lassen sich deutlich Einwirkungen wahrnehmen.

Dieser Versuch, der sich, wie meine Abhandlung nachweisen wird, durch die gesamte Dramaturgie des Dichters verfolgen läßt, ihr das charakteristische Gepräge aufdrückt und geradezu das Lebensprinzip wird, aus dem heraus sie sich nach allen Seiten hin bildet und gestaltet, findet seine vollgültige Erklärung in der Jugendbildung des Dichters, wie sie die Einleitung darzustellen versuchte. Dort wurde bereits darauf hingewiesen, daß Schreyvogels Sonntagsblatt im Anschluß an die Wiener Literaturentwicklung die höchste Verehrung für die Engländer und Spanier mit dem energisch geführten Kampf für das mit Unrecht mißachtete französische Drama in sich und seinen Tendenzen vereinigte, womit es bestimmend auf den jungen Grillparzer eingewirkt hat. Es war nur natürlich, daß die Prinzipien, welche dem englisch-spanischen Drama einerseits und dem französischen Drama anderseits zugrunde liegen und ihr Wesenbestimmendes ausmachen, miteinander in Streit geraten mußten, was dann den Versuch einer Versöhnung erforderlich machte, ohne daß ein solches Streben immer mit bewußter Absicht in Wirklichkeit umgesetzt wurde. In Schreyvogels dramaturgischen Anschauungen ist ein ähnlicher Versuch nicht wahrzunehmen. Der für die Öffentlichkeit arbeitende Dramaturg wußte sich wohl vor den Widersprüchen zu hüten, die ein solches Streben notwendigerweise erzeugen mußte, wenn es weitgehend und energisch wirksam war. Grillparzer schrieb seine Gedanken, Kritiken und Studien nieder, ohne an die Veröffentlichung zu denken und ohne sie systematisch durchzuarbeiten. Da durften und mußten in ihnen mannigfache Widersprüche entstehen, je nach den Eindrücken, unter welchen der Dichter sie niederschrieb.

Bisher freilich konnten sich die von den verschiedenen Gattungen des Dramas abgeleiteten Prinzipien wohl miteinander vertragen, weil sie einem Zwecke — der dramatischen Gegenwartsform — dienstbar waren und in ihrer Wesensverschiedenheit keine an sich kontrastierten Begriffe darstellten, welche als solche einer Versöhnung unter einem höheren Begriffe bedürften. Ganz ohne weiteres aber kann doch die Zusammenschließung nicht erfolgen. Die Franzosen wahrten die Gesetze der Einheiten, indem sie oft dramatische Handlung durch

epische Erzählung ersetzten. Nur so wußten sie der Schwierigkeit des Gesetzes beizukommen. Die Engländer und Spanier wahrten die stetig bewegte dramatische Handlung, indem sie das epische Überspringen von Zeit und Ort an Stelle der dramatischen ununterbrochenen Entwicklung setzten. Beide Kunstprinzipien also, die Wahrung der Einheiten und der stets bewegten Handlung, müssen in ihrer bisherigen Verwendung einer Wandlung und Annäherung unterliegen, wenn der Dramatiker dem Wesen beider Elemente gerecht werden will und tatsächlich in seinem Drama das nur Dramatische, die Gegenwart hinzustellen sucht.

Das Gesetz von der Einheit der Handlung freilich ist dem klassischen wie dem romantischen Drama eigentümlich. Es ist aber verschiedener Auslegung fähig. Vorausgeschickt sei, daß Grillparzer dem Lustspiel eine spezielle Einheit zugewiesen hat, und zwar ist hier wieder der unmittelbare Zusammenhang mit Corneille deutlich zu erkennen. Corneille nämlich hatte ausgeführt: Je tiens . . . que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue . . . Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs intrigues . . . pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre . . [1]) Und so sagt nun auch Grillparzer im Jahre 1850 von einem Preislustspiel: „Die Grundsätzlichen haben eine zweifache Intrigue, nicht aber eine Doppelintrigue, wo zwei nebeneinander herlaufen, was sehr gut angeht, sondern zwei, die hintereinander kommen und sich ablösen. Nun kann ein Lustspiel zwanzig Intriguen als Mittel zu demselben Zwecke haben . . . . aber zwei, das hebt die Einheit des Stückes auf.“ [2])

Der Unterschied von der Lehre des Corneille besteht also nur darin, daß Corneille mehrere Intriguen unter der Bedingung zuließ, wenn man notwendig von einer in die andere fällt, was also doch immer ein Nacheinander voraussetzt, wenn es auch ein Auseinander darstellt. Grillparzer aber läßt nur dann eine Mehrzahl von Intriguen gelten, wenn sie alle als Mittel zu demselben Zwecke dienen. Und diese Umwandlung der Theorie von Corneille bedeutet eine Annäherung an seine allgemeine

---

[1]) Troisième Discours. S. 202.

[2]) XVIII, 120.

Ansicht von der Einheit einer dramatischen Handlung; denn Corneilles Lehre, daß die Einheit der Tragödie in der Einheit der Gefahr bestehe, hat Grillparzer natürlich nicht mitmachen können. Und darin schloß er sich durchaus den Worten des Aristoteles an, wenn er die Einheit der Handlung nicht eben in der Einheit der Hauptperson erblicken wollte. So zerfällt ein Drama Lope de Vegas trotz der Einheit der Hauptperson ziemlich undramatisch in drei abgesonderte Begebenheiten.[1]) Vielmehr hat Grillparzer für das alte Aristotelische Gesetz eine recht eigentümliche und ziemlich weitherzige Ausdeutung gefunden. Byrons Falieri, so schreibt der Dichter im Jahre 1821, ist zu schwankend, zu wenig fest. Wenn auch solche Charaktere keineswegs für die Tragödie unverwendbar, im Gegenteil von der höchsten Wirkung sein können, muß doch außer ihm etwas Feststehendes sein, was den Kern des Ganzen ausmacht und ihm Haltung gibt. Byron hat versäumt, den Staat von Venedig und sein Verfassungssystem als einen solchen Mittelpunkt hinzustellen, was doch so sehr im Wege lag, und nun fehlt dem Ganzen die dramatisch begründete Haltung, dasjenige, was die eigentliche Aristotelische Einheit der Handlung ausmacht.[2])

Zu dieser eigenartigen Auslegung des Gesetzes scheint Grillparzer durch die berühmten Abhandlungen Goethes über den Hamlet im Wilhelm Meister angeregt worden zu sein. Im Hamlet liegen ja die Dinge ganz ähnlich wie im Falieri. Auch hier ein schwankender, unfester Charakter, in dem die Einheit des Dramas nicht begründet sein kann. Und so erklärte denn auch Goethe genau wie Grillparzer und bei gleicher Gelegenheit: Es ist tadelnswert, daß in diesem Drama, in dem der Held keinen Plan hat, so viele Umstände und Begebenheiten sind, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit auf das äußerste schaden und höchst fehlerhaft sind. Es müßte ein fester Punkt in all der Planlosigkeit und Bewegung herausgearbeitet werden. Wilhelm Meister schlägt dazu die „Unruhen in Norwegen“ vor.[3]) —

---

[1]) XVII, 190. Vgl. Aristoteles, Poetik, Kap. 8.
[2]) XII, 88.
[3]) Wilhelm Meisters Lehrjahre. Buch 5, Kapitel 4.

Die vielleicht durch Goethe gewonnene Erkenntnis ist nicht ohne Fortwirkung auf Grillparzer geblieben, was gleichzeitig beweist, daß er sie keineswegs etwa nur auf Dramen beschränken wollte, die einen schwankenden Charakter zum Helden haben. Gleich im nächsten Jahre — 1822 — wird es in einem Fragment ganz deutlich, wie er in seinem eigenen Schaffen solch einen festen Punkt herauszuarbeiten bemüht ist. Es handelt sich um den Plan zu einem Drama „Kaiser Albrecht", und hier schreibt Grillparzer, nachdem er sich eine Anzahl von geplanten Charakteren verzeichnet hat: „Der Mittelpunkt des Ganzen die Königin Agnes von Ungarn. Sie soll eigentlich in einem Brennpunkt vereinigen, was teilweise zugleich die Haupttriebfeder jedes einzelnen und die Atmosphäre des ganzen Stückes sein soll: das Gefühl des neuen Hauses, das sich mit einem Male auf einen hohen Gipfel gedrängt sieht, und das keinen Wunsch kennt, als sich zu erhalten, zu heben — altius." —[1])

Grillparzer selbst hat nun ein Drama geschaffen, in dem der Held ein schwankender, tatscheuer, haltloser Charakter ist: Kaiser Rudolf im Bruderzwist. Hier ist das Bestreben des Dichters ganz deutlich, außerhalb dieses Charakters nach einem festen Punkte zu suchen und ihn stark zu beleuchten, der die Aristotelische Einheit der Handlung ausmacht. Es sind die überall im Lande entstehenden Kämpfe und Unruhen, welche den langen schweren Krieg vorahnen lassen, der dreißig Jahre dauern sollte. Das drohende Gespenst dieses Krieges ist die Einheit des Stückes, in welchem der Held keinen Plan hat. Hier decken sich Theorie und Praxis.

In andern Dramen ist es ein streng beharrlicher, konservativer Charakter, der als Vertreter des Staats- und Ordnungsgedankens gegenüber einem fortstürmenden, revolutionären, wenn auch nicht tatscheuen, so doch unberechenbaren Charakter die Einheit des Stückes wahrt: so Kaiser Rudolf gegenüber König Ottokar, Bankban gegenüber Herzog Otto, der Graf von Lara gegenüber König Alphons. Sie bilden einen festen, unverrückbaren Punkt, in dessen Angreifen und Verteidigen die

---

[1]) XII, 93.

Handlung besteht, in dem sie ihre dramatisch begründete Haltung hat. Sehr ähnlich ist es in „Des Meeres und der Liebe Wellen“. Hier ist der Priester, die Verkörperung der Pflicht, ein fester Fels in den Wellen des Meeres und der Liebe, die auf ihn heranstürmen und an ihm zerschellen. In seiner großartigen Trilogie hat Grillparzer selbst „den geistigen Mittelpunkt“ klar herausgehoben: eben das goldene Vließ, „das sinnliche Zeichen des Wünschenswerten, mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen,“ um das aller Kampf und Streit sich dreht.[1]) —

Dem Lustspiel hat ja nun Grillparzer eine spezielle Einheit zugewiesen. „Weh dem, der lügt“ aber gehört nicht zu den Intriguenlustspielen, in denen nach Corneille-Grillparzer die Einheit in der Intrigue liegt. Vielmehr ist es auch zu den Dramen zu rechnen, welche in einem festen Charakter, dem beharrlichen Vertreter eines Prinzips ihre dramatisch begründete Haltung haben. Es ist der Bischof Gregor, der mitten in all dem Aus- und Abweichen von dem ewigen Ideale, dem bewußten und unbewußten Lügen der Welt das feststehende Ideal der Wahrheit vertritt und so den Einheitspunkt des Stückes bildet. —

Darin beruht nun ein großer Unterschied des Epos und Dramas, das eben das Drama in einen Mittelpunkt zusammengeht, daß jedes kleinste Teilchen auf ihn Bezug haben muß, während das Epos von einem Mittelpunkt ausgeht und nach allen Seiten sich breitet und dehnt. Damit ist das Verhältnis bereits bestimmt, in dem in ihnen das Einzelne zum Ganzen steht: im Epos ist es nur das des Teiles zum Ganzen, im Drama aber das von Mittel zum Zweck. In einem Briefe an Goethe, den Grillparzer damals noch nicht gekannt haben kann, als er diese Unterscheidung — 1819 — niederschrieb,[2]) hat Schiller ganz die gleiche Sonderung vorgenommen: Des epischen Dichters Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung . . . während der tragische Dichter unsere Tätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und konzentriert. Im Drama kann und darf etwas als Ursache von was anderem da sein,

[1]) XVIII, 186—187.
[2]) XV, 90.

im Epos muß alles sich selbst um seiner selbst willen geltend machen.[1])

Der gleiche Gedanke lag nun schon der Lehre des Aristoteles zugrunde, als er das Drama im Gegensatz zum Epos auf das Wesentliche und Notwendige beschränkte.[2]) Seitdem war unbedingteste Konzentrierung ein Hauptgesetz aller dramaturgischen Theorien wie alles dramatischen Schaffens geblieben. Corneille und Diderot verlangten so gut wie Lessing,[3]) Schiller[4]) und Goethe[5]) die strengste Vermeidung alles Überflüssigen, Beschränkung auf das Notwendige als die erste Eigenschaft eines Dramatikers. Der Tradition des Gesetzes mußte auch Grillparzer sich fügen. Konzentrierung ist das Haupterfordernis eines Dramas. Nicht eine einzige überflüssige Szene, nicht ein einziger entbehrlicher Charakter darf in der Komposition des Dramas stehen bleiben. Ja, ein jedes Wort muß eine unverkennbare Richtung nach dem Zwecke des Stückes oder der Szenen haben. Bei Goethe ist das nicht der Fall. Daher kann ihn auch Grillparzer keinen dramatischen Dichter nennen.[6]) Ebenso ist Zedlitz ein Epiker, kein Dramatiker, weil er die unverwandte Rücksicht aufs Ganze nicht kennt, welche das erste Erfordernis des tragischen Dichters ist.[7]) Alles Zwecklose ist undramatisch.[8]) Der innere Zusammenhang des Dramas besteht darin, daß jede Szene ein Bedürfnis erregen und jede eines befriedigen muß.[9]) Gleicht das Epos dem See, dessen Teile ruhig nebeneinander liegen und in ihrer Gesamtheit sich zum Ganzen runden, so ist das Drama ein Strom, in dem jeder kleinste Tropfen nach einem Ziele hin drängt und stürzt. Uhlands Dramen gleichen dem See, nicht dem Strome.[10]) Man

---

1) An Goethe, 21. April 1797.
2) Poetik, Kap. 17, 18.
3) IX, 256; X, 144 u. öfter.
4) An Goethe, 2. Oktober 1797.
5) Eckermann, 13. April 1823.
6) XVI, 148—149. XVIII, 57.
7) XVIII, 138—142.
8) XVI, 148, 149, 167. Vgl. die spanischen Studien.
9) XV, 102.
10) Foglar S. 7. Aus dem Tagebuche der Freiin von Knorr. Jahrb. V, S. 332—33.

denke an Grillparzers und Schillers Lehre: Das Epos ist Umsicht, das Drama Ansicht. Diese Unterscheidung besagt im Grunde ganz dasselbe wie das Gleichnis vom See und Strom. Liegt der See ruhig, unbewegt, in weiter Ausdehnung vor mir, so muß ich ihn umschauen, will ich sein Bild von allen Seiten in mich aufnehmen. Nach einem einzigen Punkte hin aber richtet der Strom meinen Blick. Ich sehe ihn an und gewahre seinen rastlos stürmenden Lauf, der, wie die Gegenwart, in jedem Momente ist und nicht mehr ist.

Wie die Gegenwart! Auch das Gesetz der strengen Konzentrierung konnte Grillparzer im Jahre 1839 aus der dramatischen Gegenwartsform herleiten. Nicht eine Reihe von Bildern, sondern ein Bild soll das Drama sein; man muß es überschauen können.[1]) Ganz das gleiche Gesetz hatte Aristoteles bereits aufgestellt.[2]) Daher muß der Dramatiker auch einen Stoff wählen, wo alle Strahlen in einen Punkt zusammenführen.[3]) Das haben in höchstem Maße die französischen Dramatiker, Corneille und Racine, getan, an denen Grillparzer das Gesetz strengster Konzentration, unbedingtester Unterordnung aller kleinsten Teilchen unter einen Zweck, peinlichster Beschränkung auf das Wesentliche und Notwendige wohl praktisch erlernen konnte.

Dieses Gesetz aber war nicht dazu geeignet, dem Wesen seiner eigenen Kunst und Ästhetik ganz gerecht zu werden. Es konnte seinen ausgeprägten Wirklichkeitssinn nicht befriedigen. Die unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen,

---

[1]) Foglar S. 7.

[2]) Poetik, Kap. 24.

[3]) Foglar S. 7. Vgl. zu diesen Gesetzen auch die Bemerkung zu Jean Paul, er neige zur Miniaturmalerei. Ein Dramatiker soll aber al fresco malen, schon Goethe tut es zu wenig. XVIII, 79. Der auf die Dramatik angewendete Vergleich von Miniatur- und Freskomalerei stammt natürlich aus der berühmten Stelle der Hamburger Dramaturgie, wo Lessing die Miniatur der Franzosen mit der Freskomalerei Shakespeares vergleicht. Interessant ist es übrigens, daß Grillparzer ungefähr 10 Jahre vorher, 1810, als er die Wandlung zu Goethe durchgemacht, in sein Tagebuch schrieb, er sei durch Goethe in eine ganz andere Welt versetzt worden: „Es waren nicht mehr die zwar kräftigen, aber rauhen Pinselstriche (Schillers), da war, möchte ich sagen, keine Freskomalerei mehr, die Zartheit des Miniaturmalers hatte ich mir zum Muster genommen . . .“ Tgb. S. 30, Nr. 42.

die sinnliche Lebendigkeit des natürlichen Geschehens, die Grillparzer über alles liebte, mußte unter dem Zwange der starren Einheit, dem Gesetz der Konzentration notwendig hinschwinden. Kein zweiter Dramatiker der Weltliteratur hat dieses Gesetz so völlig außer acht gelassen wie Lope de Vega, des Dichters vergötterter Liebling. Nicht daß Grillparzer blind dafür gewesen wäre. Er machte in jeder seiner Studien über ihn auf die Fülle zweckloser, überflüssiger und daher undramatischer Szenen und Personen aufmerksam. Da werden Fäden angeknüpft, die gleich wieder zerreißen, das scheinbar von vornherein Beabsichtigte in den Hintergrund gedrängt und neuen Beziehungen Platz gemacht. Von Konzentration, Beschränkung, Einheit ist nicht die Rede. Er aber bietet Leben und Bewegung, sinnlichen Reichtum mannigfaltiger Erscheinungen, wie kaum das bunte, vielgestaltige Dasein, die Wirklichkeit, ihn zu bieten vermag. Und das ist es, was Grillparzer immer von neuem berückt und fesselt. Das ist Poesie in seinem Sinne, die von den logischen Forderungen des Geistes noch ungebändigt ist und aus reinstem genialen Schaffenstriebe heraus, wie die Wirklichkeit, wie die Natur, eine Welt von Leben und Dasein gestaltet. Grillparzer selbst gibt einmal ein sehr prägnantes Beispiel der von ihm so unendlich geliebten Mannigfaltigkeit: „In dem Ganzen ist mir nichts Ingeniöses aufgefallen, als wenn Gerardo, der den Don Antonio herausgefordert und nicht überflüssigen Mut hat, bei seinem Sekundanten, dem spanischen Hauptmann, vorläufig Lektionen im Fechten nimmt. Ein so einfaches und aus der Sache genommenes Mittel, Mannigfaltigkeit in die Ereignisse zu bringen, daß es der Beachtung und Nachahmung zu empfehlen wäre, wenn das Walten des Talentes überhaupt nachzuahmen stünde." [1]) —

Je mehr sich nun Grillparzer in Lope de Vega hineinlebt, desto weniger kann ihn die starre Einheit der französischen Tragödie befriedigen. Die französischen Klassiker, so schreibt er im Jahre 1862 nieder, haben die Einfachheit der griechischen Stoffe nachgeahmt und nicht beachtet, daß bei

---

[1]) XVII, 53.

den Griechen der Chor, die Musik, der Tanz schon von selbst eine Mannigfaltigkeit hineinbrachten.[1]) Geht also Lope de Vega in seiner Vernachlässigung der Einheit allzuweit, so haben die Franzosen sie allzusehr übertrieben. Lope de Vegas eminent poetisches Schaffen mußte den hochentwickelten künstlerischen Formensinn Grillparzers abstoßen. Die künstlerisch vollendete Form der französischen Meister konnte seinen hochentwickelten Wirklichkeitssinn nicht befriedigen. Nur die Vereinigung der klassischen Einheit mit der romantischen Mannigfaltigkeit kann das Ideal einer Komposition ergeben, und so schreibt Grillparzer auf der Höhe seines Lebens und seiner Kunst — im Jahre 1837 — die Worte nieder: „Den Gedanken festzuhalten auch in einem größern poetischen Werke, ist nicht schwer, wenn man die Teile über der Idee des Ganzen vernachlässigen will. Aber mannigfaltig und lebendig bis ins kleinste sein, und dabei doch nie den Grundgedanken aus den Augen zu verlieren, das ist die Schwierigkeit.“ [2]) Schiller hat dieses Ideal wohl angestrebt, er hält die Mitte zwischen dem Allzuengen der Franzosen und dem Allzuweiten der Engländer und Spanier.[3]) Einerseits hat aber doch Shakespeare seine Form nicht zum Vorteil erweitert,[4]) anderseits kann von einer bis ins kleinste gehenden Mannigfaltigkeit bei ihm nicht die Rede sein. Was Grillparzers Ideal ausmacht, das ist eben nichts anderes als die Vereinigung französischer Einheit mit spanischer Mannigfaltigkeit, von Racines Form mit Lope de Vegas Leben.

Im Jahre 1834 hatte Grillparzer die aufschlußreichen Worte niedergeschrieben: „Ich weiß, daß ich es nie erreichen werde, nach was ich strebe in der dramatischen Poesie: das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschieht. Man wird es vielleicht nicht einmal ahnen, daß ich es gewollt, und doch kann ich nicht anders.“ [5]) Diese

---

[1]) XVI, 126. Ganz den gleichen Vorwurf hat A. W. Schlegel gegen die Franzosen erhoben. Wiener Vorlesungen II, 18. Vorlesung S. 33.

[2]) XV, 65.

[3]) XVIII, 74, Jahrb. I, 281.

[4]) XIII, 172.

[5]) XVIII, 160.

kleine Aufzeichnung spricht mit vollendeter Klarheit aus, wie innig hier Dichtung und Ästhetik Hand in Hand gehen. Seitdem sich zuerst im Treuen Diener der Einfluß Lope de Vegas geltend machte, ist dieser Versuch, die Einheit der Form mit der Mannigfaltigkeit des Geschehens, das klassische mit dem romantischen Prinzip zu versöhnen, dasjenige, was Grillparzers Dramen ihr ganz eigentümliches Gepräge aufdrückt. Die Art nun, wie Grillparzer Einheit und Mannigfaltigkeit miteinander zu verbinden sucht, ist sehr deutlich in seinen Dramen zu erkennen. An Lope de Vega konnte er es nicht genug bewundern, wie er es verstand, scheinbare Nebenmotive aufzugreifen und zu verwerten, wodurch er seine Dichtungen dem natürlichen Geschehen, dem sinnlichen Reichtum der wirklichen Erscheinungen nahe brachte. Lope aber gestaltete solche Nebenmotive zu selbständigen Szenen, die ihrerseits wieder zu weiteren Auftritten und Geschehnissen führten, so daß schließlich die Dinge jeglichen Zusammenhang mit der Idee des Ganzen verloren. Das konnte Grillparzers hochentwickelter Formsinn nicht dulden. Er wahrt die Einheit des Werkes, indem er keine Szene stehen läßt, die nicht in einer unverkennbaren Beziehung zum Ganzen, der Idee des Stückes, dem Gange der Handlung, der Entwicklung der Charaktere steht. Innerhalb dieser Szenen aber, die sich zu einer festen Einheit zusammenschließen, übt er Lope de Vegas Kunst. Jedes kleinste Motiv das am Wege liegt, wird aufgegriffen und weiter geführt, die Eintönigkeit der Situation durch viele kleine Ausbeugungen unterbrochen, Leben und Bewegung in die zu ganz bestimmtem Zwecke gestaltete Szene gebracht. Auf diese Weise nimmt er dem Mannigfaltigen die Selbständigkeit, wie es Lope de Vega nicht getan, und arbeitet es in die Einheit hinein, indem er Form und Leben, das Klassische und Romantische zu höherer Einheit zu verschmelzen trachtet. —

Bühne und Publikum.

Aus der dramatischen Gegenwartsform konnte Grillparzer naturgemäß auch einen Lieblingsgedanken seiner Dramaturgie herleiten, das Verhältnis des Dramas zur Bühne. Mit einem

Nachdruck wie kein zweiter unserer großen Dramatiker hat Grillparzer den Kampf gegen jedes Drama geführt, das nicht mit unmittelbarer Rücksicht auf die Bühnendarstellung geschrieben wurde. Das Drama ist eine Gegenwart und kann als solche erst durch die lebendige Aufführung ins rechte Licht gesetzt werden. All jene aus der Gegenwartsform abgeleiteten Forderungen von augenblicklicher Wirkung, Verbannung der Innigkeit und Reflexion, das stete Umsetzen alles Unsinnlichen in ein Sinnliches, das Gesetz der drei Einheiten wie der stets bewegten, lebendigen Mannigfaltigkeit, das alles erhält seine volle Bedeutung erst, wenn die tote Buchform zum lebendigen Bühnenleben erweckt wird. Denn nur das, was gespielt wird, lebt, und ein gelesenes Drama ist ein Buch statt einer lebendigen Handlung.[1]) Grillparzer ging sogar so weit, den Unterschied zwischen dramatisch und theatralisch aufheben zu wollen, als er die Erkenntnis von der Gegenwartsform des Dramas gewonnen hatte. Da schreibt er 1837, die Unterscheidung zwischen Dramatischem und Theatralischem sei ganz falsch. Das echt Dramatische ist immer theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt. Das Theater ist der Rahmen des Bildes, in welchem die Gegenstände Anschaulichkeit und Verhältnis zueinander haben. Über den Rahmen hinaus sind sie nicht mehr mit einem Blick zu umfassen, die Anschauung wird schwächer und verwirrt sich, sie nimmt mehr die Form der epischen Sukzession als der dramatischen Gleichzeitigkeit und Gegenwart an.[2])

Nur einmal hat Grillparzer — 1836 — eine Ausnahme konstatiert: „Hier einer von den wenigen Fällen, wo das Theatralische und Dramatische voneinander abweicht. Dramatisch läßt sich nichts dagegen einwenden.“ Aber auch hier noch der Zusatz: „Es ist übrigens die Frage, ob es sich denn doch nicht auch darstellen ließe.“[3])

Mit Rücksicht auf die Bühne will Grillparzer den körperlichen Schmerz aus dem Drama verbannt wissen. Der Grund zeigt deutlich die Reminiszenz an Lessing. Denn

[1]) XIX, 152. Littrow-Bischoff S. 162.
[2]) XV, 91. Vgl. XV, 103 (1842) u. Otto Ludwig, Shakespearestudien S. 77.
[3]) XX, 51.

ganz wie Lessing im Laokoon, so sagt auch Grillparzer: In einen Seelenschmerz kann sich der Schauspieler durch seine Einbildungskraft vollkommen hineinversetzen, nicht aber auch in einen körperlichen, so daß dieser immer als offenbare Lüge sich darstellt.[1]) Die Rücksicht auf die Bühne ist wie durch des Dichters Dramaturgie, so auch durch seine speziellen Kritiken und Studien zu verfolgen. Er preist Schillers und Ponsards Rhetorik, weil sie zwar nicht den Bedürfnissen der Poesie, wohl aber denen des Theaters völlig angemessen ist.[2]) Er meint: Man sage nicht: es geht den Dichter wenig an, ob ein Schauspieler für seine Rolle sich finde oder nicht. Denn wenn das nicht geschieht, so hat der Dichter offenbar selbst keine künstlerische Anschauung seiner Gestalt gehabt.[3]) Überhaupt ist die Nichtdarstellbarkeit eines Stückes immer ein Zeichen, daß es sich der Dichter beim Schaffen nicht recht vorstellen konnte. Der wahre dramatische Dichter sieht sein Werk darstellen, indem er es schreibt.[4]) Diese aus eigenster Erfahrung geschöpfte Lehre können Lessings und Schillers Aussprüche über die Art ihres Schaffens bekräftigen.[5]) Man wird aber doch noch einen Unterschied machen müssen, ob der Dramatiker die bretterne, eng begrenzte, die Wirklichkeit vortäuschende Theaterbühne, oder aber die wahre, unbegrenzte und in ihrer Idealität wirkliche Bühne der inneren Anschauung vor Augen hat, ob er — um eine feine Unterscheidung Grillparzers zu gebrauchen — sein Werk beim Schaffen „sieht“ oder „schaut“.[6]) Die Erfahrung aber lehrt, daß oft stark ge-

[1]) XV, 90. Lessing IX, 24.

[2]) XVI, 148, 45. Briefe S. 200.

[3]) XVIII, 110.

[4]) Briefe Nr. 45, S. 64. Foglar S. 7, XVIII, 135.

[5]) Schiller an Goethe 26. Dezember 1797. Lessing, Theatralische Beiträge, IV, 75. Vgl. auch Aristoteles (Poetik, Kap. 17), der es dem Dichter zum Gesetz machte, daß er sich bei der Gestaltung der Handlung und der sprachlichen Ausarbeitung alles möglichst greifbar vor Augen stellte. Auch die Bewegung und Stellung seiner Personen muß er sich deutlich vergegenwärtigen. Sonst wird sein Drama auf der Bühne immer einen schlechten Eindruck machen. Vgl. auch Hebbel, Vorwort zur Maria Magdalene. XI, 53.

[6]) Denkwürdigkeiten von Fr. Grillparzer. Nach mündlichen Mitteilungen Otto Prechtlers. Von Adam Müller-Guttenbrunn. Beilage zur Allgemeinen Ztg. 1882 Nr. 217 f.

schaute Gestalten den Eindruck auf den Sehenden verfehlen, und das möchte ich trotz manch gegenteiliger Behauptungen auch von Grillparzers Dramen annehmen.

Grillparzer selbst hat einmal von Goethe im Gegensatz zu Schiller erklärt, seine Gestalten verlieren in der Darstellung. Seine Bildlichkeit ist für die Imagination, die Anschauung. In der Wirklichkeit, auf der Bühne verliert sich der zart poetische Anhauch mit einer Art Notwendigkeit, während Schillers Bildlichkeit erst auf der Bühne zur vollen Geltung kommt.[1]) Man kann von Grillparzers eigenen Dramen etwas Ähnliches sagen: seine Gestalten wirken meist mehr in der Anschauung als auf der Bühne. Es ist nicht seine Art, die Farben so stark aufzutragen, wie Schiller es tut, und wie es die Theaterwirkung — wenigstens bei der gewöhnlichen Bauart der modernen Theater — erfordert. Das tritt nicht nur in der äußeren Zeichnung der Charaktere und dem unendlich natürlich gehaltenen, auf alle Rhetorik verzichtenden Dialog deutlich hervor, sondern vor allem auch schon in der Wahl der tief innerlich sich abspielenden tragischen Konflikte und der feinen, oft unendlich komplizierten Charaktere, die sich niemals auf der Bühne ganz erschließen werden. Dazu kommt noch, daß die Stimmung, der Duft über Grillparzers Gebilden und die tiefste Innerlichkeit seiner Empfindung das grelle Lampenlicht nur schwer vertragen können, daß die Bühne ein Undefinierbares von ihnen streift, wie Staub von Schmetterlingsflügeln. Was Schlegel einmal von Goethe sagte, das möchte ich auch von Grillparzer trotz seines scharfen Protestes, der sich wohl erklären lassen wird, behaupten: er ist ein unendlich dramatischer, aber kein theatralischer Dichter.

Wohl hat auch er, wie er es theoretisch verlangte, den „Effekt“ angestrebt. Aber nach eigenem, mehr als beredtem Zeugnis war ihm die Schaubühne verhaßt, und es ärgerte ihn, wenn er den Theatereffekt erreicht hatte. Und doch, meinte er, hielt ihn eine innere Notwendigkeit auf diesen Bahnen.[2]) Nichtsdestoweniger haben seine Tragödien oft die Wirkung

---

[1]) XIX, 135. Foglar S. 32.
[2]) Tgb. Nr. 131, S. 70.

auf der Bühne verfehlt. Er war seiner Natur nach zu fein und still für das Theater. Es graute ihm auf der Bühne vor seinen eigenen Schöpfungen. Er konnte, wie er selbst sagte, obwohl er ein Theaterdichter sei und für die Bühne schreibe, doch seine Gestalten nicht in der grellen Beleuchtung sehen, die er innerhalb seiner vier Wände in Dämmerstunden geschaut.[1]) Als „Des Meeres und der Liebe Wellen" bei seiner ersten Aufführung keinen Erfolg gehabt hatte, gewann ein beruhigendes Gefühl in ihm die Oberhand, aus der Knechtschaft des Publikums und des Beifalls gekommen zu sein, nur ein Mensch sein zu dürfen, ein innerlicher, stille Zwecke verfolgender, nicht mehr an Träumen, an Wirklichkeit Anteil nehmender Mensch.[2]) Daß er eine unüberwindliche Scheu vor der Öffentlichkeit nicht los werden konnte, hat er ebenfalls selbst gestanden. Und doch hat er gerade, wie kein anderer, den Kampf gegen das Drama geführt, das nicht mit Rücksicht auf Bühne und Publikum, d. h. die Öffentlichkeit, geschrieben wurde.

Schiller, der Theaterdichter par excellence, hat trotz der gleichen Überzeugung, daß die Bühnendarstellung die notwendige Ergänzung der dramatischen Poesie sei, doch — vor allem im Briefwechsel mit Goethe — manch Bedenken gegen die notwendige Rücksicht auf das Theater ausgesprochen. Er hielt sie für eine etwas unwürdige Beschränkung der dramatischen Poesie, wie er und Goethe, was wir gleich noch hören werden, ja auch ganz anderer Ansicht in Betreff des Publikums, wie Grillparzer, waren. Grillparzer hat solche Bedenken niemals geäußert, und die Erklärung dieser, meiner Meinung nach, merkwürdigen Erscheinung liegt darin, daß hinter Grillparzer dem Dichter der beste Bühnenkenner und Dramaturg, Joseph Schreyvogel, gestanden hat, der ihn treibend und anfeuernd auf die Bahn lenkte, die Grillparzer aus innerer Notwendigkeit zu gehen glaubte. Ein geborener Theaterdichter war Grillparzer nicht; zu einem solchen hat ihn Schreyvogel zu machen gesucht. Das lassen schon die Veränderungen ahnen, die er mit Rücksicht auf die Anschaulichkeit der Bühne in der Ahnfrau vor-

[1]) A. a. O. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1882, Nr. 217f.
[2]) XVIII, 191.

genommen, das läßt auch der Umstand erkennen, daß die späteren Werke Grillparzers aus den dreißiger und vierziger Jahren mit weit weniger Rücksicht auf die Bühne geschrieben wurden, was keineswegs auf ein Nachlassen der Gestaltungskraft zurückzuführen ist. Das läßt aber vor allem die völlige Übereinstimmung der beiden Männer in ihren dramaturgischen Anschauungen erkennen.

Hatte Grillparzer den Unterschied zwischen einem Dramatischen und Theatralischen aufheben wollen, so hatte Schreyvogel ganz das gleiche und zwar überdies mit direkter Beziehung auf Grillparzers Sappho getan: Einige Beurteiler sprechen dem Verfasser der Sappho kein dramatisches Talent, sondern nur Anlage zum Theaterdichter zu, welches, wie bekannt, etwas Verächtliches ist, obwohl Sophokles, Euripides, Aristophanes, Plautus, Terenz, Shakespeare, Calderon, Corneille, Racine und Molière sich bloß deshalb einbildeten, dramatische Dichter zu sein, weil sie Dichter für das Theater waren.[1]) Es liegt ja in der Natur der Sache, daß Schreyvogel, der sein Lebenswerk in der Arbeit für die Bühne erblicken mußte, mit noch schärferen Waffen als Grillparzer den Kampf gegen das Lesedrama und das gelesene Drama sein Leben lang geführt hat: Ein Schauspiel ist gemacht, um auf der Bühne gesehen zu werden. Davon hat es den Namen. Ich habe keinen Begriff davon, wie man eine gute Komödie oder Tragödie geschrieben haben und darüber gleichgültig sein kann, ob sie aufgeführt wird oder nicht. Außer den neueren deutschen Dichtern (Schreyvogel denkt vor allem an Schiller und Lessing)[2]) haben auch die dramatischen Schriftsteller aller Zeiten und Völker keinen Begriff von einer solchen Gleichgültigkeit gegen den theatralischen Erfolg ihrer Werke gehabt. Von Äschylus und Aristophanes angefangen bis zum Gozzi und Beaumarchais ist es nie einem dramatischen Genie eingefallen, statt für die Bühne für die Lesekabinetts zu schreiben. Diese Erfindung blieb unserer Zeit und unseren Landsleuten vorbehalten.[3]) Von

[1]) Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho. Wiener Zeitschrift 1818 Nr. 84—85.

[2]) Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 69, 73.

[3]) Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 1, S. 157 ff. Bd. 2, S. 71 ff.

dem Zeitpunkt an aber, wo sich eine Kunst von ihrer natürlichen Bestimmung entfernt und die Gegenprobe der praktischen Anwendung entbehrt, muß sie in das Willkürliche und endlich in das ganz Zweckwidrige ausarten.[1])

Damit ist nun schon ganz von selbst das Verhältnis des Dramatikers zum Publikum bestimmt, und es ist ganz natürlich, daß sich auch hier eine durchgehende Übereinstimmung zwischen den Ansichten des Dichters und Dramaturgen feststellen läßt. — Das Publikum, erklärte Schreyvogel, ist der natürliche Richter der theatralischen Kunst.[2]) Nicht ein gesetzkundiger Richter, meint Grillparzer, wohl aber eine Jury, die ihr Schuldig oder Nichtschuldig nach gesundem Menschenverstande und natürlicher Empfindung ausspricht.[3]) Wenn die Handlung, lehrt Schreyvogel, den Zuschauer nicht ergreift, wenn sie ihn nicht wider seinen Willen bis zum Schlusse mit fortreißt, so hat sie keine dramatische Kraft.[4]) Die Menge ist es, an deren Urteil dem Dichter etwas liegen muß. Euripides, Plautus, Shakespeare, Molière und Gozzi suchten und erhielten den Beifall der Menge.[5]) Und ganz ebenso sagte nun auch Grillparzer, der stille, zurückgezogene Poet: Das Publikum ist die beste Kontrolle für den dramatischen Dichter. Was seine Wirkung auf das Publikum verfehlt, kann kein gutes dramatisches Werk sein. Der Fehler liegt dann unbedingt im Stücke.[6])

Grillparzer hat sich hier mit vollem Bewußtsein in Gegensatz zu Goethe und Schiller gestellt, wie es eben auch Schreyvogel getan. Der Grundsatz der Klassiker, sich nur an die Gebildeten zu wenden, ist verkehrt und sehr gefährlich. Sie konnten eben an ihren kleinen Orten den Eindruck dieser

---

[1]) A. a. O. II, 72. Vgl.: Über die bisher gemachten Versuche etc. Sammler 1818, Nr. 29, 30. Herrmann, ein Heldenspiel von Fouqué. Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 83.

[2]) Gesammelte Schriften, Abt. 2. I, 162.

[3]) XVI, 27 u. öfter.

[4]) Gesammelte Schriften, Abt. 2. II, 187.

[5]) Sonntagsblatt I, 93. Vgl. Über die bisher gemachten Versuche etc.

[6]) Wartenegg a. a. O. S. 19, 21, 36. XV, 102. XVI, 27. XIII, 189. Jahrb. IV, 341.

großartigen Erscheinung „Publikum" nie empfinden.[1]) Des Dichters höchste Aufgabe ist es, sein Werk der allgemeinen Menschennatur verständlich und empfindbar zu machen. Der unzweideutige Ausdruck der allgemeinen Menschennatur aber ist die Stimme der allgemeinen Menschheit. Ihr Symbol ist das Publikum, aus dem das Gefühl der Menschheit als Ganzes mit Ausschließung aller Individualität zum Dichter spricht. Nur das Publikum kann es dem Dichter sagen, ob er mit seiner Darstellung die allgemeine Menschennatur getroffen hat.[2]) Mit starker Ähnlichkeit des Gedankens hatte Schreyvogel gelehrt: Die Poesie, die nicht auch das Volk ergreift, ist schwerlich die rechte, gewiß nicht die rechte theatralische Poesie. Die Deutschen der jetzigen Zeit möchten gerade diejenigen Zuschauer sein, in deren Empfänglichkeit Shakespeare und Calderon selbst das, was an ihren Werken allgemeingültig und unvergänglich ist, wie in einer Gegenprobe prüfen und bewährt finden könnten. Was, nachdem es die Engländer und Spanier zu Shakespeares und Calderons Zeit ergriffen und entzückt hat, auch uns noch ergreifen und entzücken kann, muß das wahrhaft Schöne sein und wirken, solange die Kunst und die menschliche Kultur selbst nicht in einer allgemeinen Barbarei untergeht.[3])

---

[1]) XIII, 189; XVI, 27. Hier muß aber bemerkt werden, daß der junge Schiller eine ganz andere, mit Grillparzer völlig übereinstimmende Anschauung vom Publikum gehabt hat. Wie Grillparzer einen ganzen Aufsatz über das Thema schrieb: „Also nur die Künstler verderben die Kunst" (XV, 32), so hatte Schiller einst gesagt: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat." Später hat Schiller eine solch hohe Auffassung vom Publikum allerdings nicht beibehalten. — Über das Wesen und die Wichtigkeit des Faktors „Publikum" siehe jetzt die geistvolle Einleitung zu Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Lpz. 1904.

[2]) XIII, 189; XIV, 27; XV, 69. Vgl. XIX, 126; III, 147 (vox populi).

[3]) Über die bisher gemachten Versuche etc. a. a. O.

Es tritt hier somit ungemein deutlich hervor, wie Grillparzer sich von den Anschauungen seines Freundes und Beraters beeinflussen ließ, wenn sie auch nicht ganz seiner innersten Natur entsprachen. Denn wie kein eigentlicher Theaterdichter, so ist auch Grillparzer nie — mit Ausnahme seines ersten Werkes — ein eigentlicher Volksdichter gewesen, der, wie Schiller, das große Publikum zu packen, hinzureißen versteht.

Kapitel II.

Die innere Form.

Aus der äußeren Form des Dramas konnte Grillparzer mit Leichtigkeit die Bestimmung der inneren Form gewinnen. Und wieder begegnen wir der gleichen Erscheinung: was er von Anfang an als Gesetz erkannt und aufgestellt hatte, das leitete er später aus dem Mittelpunkte, dem Lebensprinzip seiner Dramaturgie her und fügte es so dem großen Zusammenhang seiner Anschauungen ein, die sich auf diese Art zu einem System gestalteten. Im Jahre 1819 hatte er geschrieben: Das Wesen des Dramas ist, da es etwas Erdichtetes als wirklich geschehend anschaulich machen soll, strenge Kausalität. Im Laufe der wirklichen Welt nehmen wir einen unfaßlichen Urheber des Ganzen an und weisen das, was unserer Beschränktheit unzusammenhängend erscheint, einem großen und unbegreiflichen Zusammenhang zu. Im Gedichte aber kennen wir den Urheber der Begebenheiten und ihrer Verknüpfung, erkennen ihn als einen unseresgleichen und sind daher wohl berechtigt, anzunehmen, was in seiner Schöpfung für unsere und überhaupt für die menschlich-endliche Denkkraft nicht zusammenhänge, habe überhaupt keinen Zusammenhang und gehöre daher in die Klasse der leeren Erdichtungen, die der Verstand, von dessen formaler Leitung sich auch die schaffende Phantasie wie jedes innere Vermögen nicht losmachen kann (wie wir schon hörten, ein Gedanke Kants), unbedingt verwirft oder die wenigstens beim Drama beabsichtigte Annäherung an das Wirkliche ganz ausschließt.[1]) Dem gleichen Gedanken begegnen wir im Jahre 1825.[2]) Was er hier nun Wirklichkeit, Existenz

---

[1]) XV, 86.
[2]) XVIII, 188.

genannt hatte, das eben bezeichnete er im Jahre 1834 mit „Gegenwart“: Die Wirklichkeit zwingt die Sinne, Kausalität den Geist, und was als Gegenwart gelten will, muß vor allem als Ursache und Wirkung streng verknüpft sich erweisen. Daher verweigert das Drama dem Zufall sein Spiel.[1]) In seiner Selbstbiographie schreibt dann der Dichter mit klaren Worten nieder: Wie die Gegenwart die äußere Form des Dramas, so ist seine innere Form die Notwendigkeit.[2]) —

Mit dieser Lehre hat sich Grillparzer wiederum einer Tradition eingeordnet, die, von Aristoteles beginnend, sich durch die Jahrhunderte fortpflanzte. Aristoteles hatte in seiner Poetik die Aufgabe des Dramatikers dahin bestimmt, daß er nicht das Geschehen zu berichten habe, sondern das, was geschehen kann, was nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen muß. Darin beruht der große Unterschied des Dichters vom Historiker, der nur berichtet, was geschehen, nicht wie es so geschehen mußte. Deshalb ist die Dichtung philosophischer als die Geschichte.[3]) Diese bedeutsame Lehre hatten die französischen Ästhetiker, auch Corneille, freilich mit starkem Mißverstehen, übernommen. Lessing warf Corneille die Vernachlässigung des Gesetzes vor: Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen, jedes Ungefähr wird ausgeschlossen, alles, was geschieht, kann nicht anders geschehen.[4]) Naturgemäß schlossen sich auch Schiller und Goethe dieser wichtigsten dramatischen Lehre an: Der Dramatiker steht unter der Kategorie der Kausalität.[5]) Man darf dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben, niemals aber kann er tragische Situationen hervorbringen und muß daher aus dem Drama verbannt werden.[6]) —

Aus dieser Forderung unbedingtester Notwendigkeit hatte schon Aristoteles ganz von selbst die Bestimmung einer dra-

[1]) XV, 75.
[2]) XIX, 109.
[3]) Poetik, Kapitel 9.
[4]) Hamb. Dram. IX, 308.
[5]) Vorrede zum Fiesko. An Goethe 25. April 1797.
[6]) Über epische und dramatische Dichtung.

matischen Handlung gewonnen, wie sie sich bis zu Grillparzer hin und über ihn hinaus fortpflanzte: Die Handlung ist eine Zusammensetzung von Begebenheiten, die durch das Gesetz der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit miteinander verbunden erscheinen.[1]) Diese Erkenntnis haben die Franzosen,[2]) Lessing,[3]) Schiller[4]) und viele andere unendlich häufig wiederholt. Sie alle machen einen scharfen Unterschied zwischen Handlung und Begebenheit in der Art, wie Aristoteles ihn zwischen *μῦθος* oder *πρᾶξις* und *πράγματα* gemacht hatte: die Handlung ist eine durch Ursache und Wirkung verknüpfte Reihe von Begebenheiten. So schreibt denn auch Grillparzer im Jahre 1822: Nicht auf die Begebenheiten, sondern ihre Verbindung und Begründung kommt es dem Dichter an.[5]) 1836 unterscheidet er scharf zwischen Handlung und Begebenheit;[6]) um 1850 schreibt er von einem Drama Lope de Vegas: „Der Kausalnexus der Ereignisse ründet sich zur Handlung;“[7]) während er 1841 von Shakespeares Julius Cäsar meinte, das Stück ende als eine Begebenheit, statt daß es zur Handlung geworden wäre.[8]) Soweit also schließt sich Grillparzer völlig der von Aristoteles beginnenden Tradition an.

Nun aber war die Aristotelische Unterscheidung von Handlung und Begebenheit (oder Geschehnis, Ereignis) von Batteux mit Bezug auf die Fabel noch auf eine andere Art erklärt worden, und gegen diese Lehre wendete sich Lessing in den Literaturbriefen wie seiner Abhandlung über die Fabel: Batteux' Erklärung der Handlung, daß sie eine Unternehmung sein müsse, die mit Wahl und Absicht geschieht, paßt nicht auf die Fabel, sondern das Drama. Diese muß außer der Absicht des Dichters auch eine innere, ihr selbst zukommende Absicht haben.[9]) Auf Grund dieser Lessingschen Definition

[1]) Vgl. Poetik, Kapitel 6.
[2]) Vgl. z. B. Corneille: Troisième Discours S. 203 u. öfter.
[3]) Hamb. Dram. IX, 343.
[4]) Tragische Kunst X, 35, 36.
[5]) XV, 92.
[6]) XV, 92.
[7]) XVII, 141.
[8]) XVI, 169.
[9]) A. a. O. VIII, 187; XII, 434.

nannte nun Grillparzer im Jahre 1839 die Handlung ein Ereignis, dem Absicht zugrunde liegt. Diese Absicht kann aber entweder in dem Subjekt der Tätigkeit liegen oder ihrer Tätigkeit von außen entgegengesetzt werden.[1]) Um 1850 kommt er noch einmal auf die gleiche Unterscheidung zurück, indem er sich noch näher an Lessing anlehnt: Lope de Vega fehlt das Absichtliche, welches aber gerade das ist, was die Handlung von der Begebenheit unterscheidet. Diese Absicht kann aber entweder in den handelnden Personen liegen oder in dem Dichter (dieses von Lessing angeführte Moment hatte noch 1839 gefehlt) oder in den Begebenheiten selbst.[2]) — Demnach wäre also die dramatische Handlung eine durch Ursache und Wirkung verknüpfte Reihe von Begebenheiten, denen je eine Absicht zugrunde liegt.

In diesen Definitionen fehlt nun aber noch ein wichtiges Motiv, das sich ebenfalls von Aristoteles herleitet und abgetrennt auch bei Grillparzer zu finden ist: die Verwicklung und Entwicklung oder Schürzung und Lösung des Knotens. Beide Formen des Gesetzes hat Grillparzer angewandt. Im Jahre 1841 schrieb er: „Aber warum ist denn eine Verwicklung und Entwicklung dem Drama notwendig? Weil nur unter dieser Form die Handlung jenen Grad der Lebhaftigkeit erhält, der den Eindruck der Gegenwart erzeugt.“[3])

Das Gesetz der Verwicklung und Entwicklung enthält das wichtige Prinzip des dramatischen Kampfes und Friedens in sich, wenn es auch nicht deutlich ausgesprochen ist. Das Wesen des Dramas ist der Kampf der Gegensätze und die endliche Auflösung und Vereinigung, ohne Kampf fehlt das Handlung erzeugende und fortentwickelnde Motiv. Der Kampf ist der dramatische Selbstzweck, der Inhalt dramatischer Dichtung. Daher kann eine Absicht nicht genügen, um die Begebenheit zur Handlung in ihrer Vollständigkeit zu machen. Vielmehr müssen zwei durch Absicht erzeugte Begebenheiten, d. h. Handlungen, aufeinanderstoßen, um eine dramatische Handlung zu erregen. Im Jahre 1834 notiert sich Grillparzer

[1]) XV, 93.
[2]) XVII, 110—111.
[3]) XVI, 69. Vgl. XVIII, 85, 109.

einen Ausspruch Victor Hugos: „On nomme action au théâtre la lutte de deux forces opposées", und setzt dazu: „Im ganzen genommen, ungefähr die beste Erklärung des Begriffs Handlung, die mir vorgekommen ist."[1]) Daß diese beste Erklärung nicht ohne weitere Nachwirkung auf Grillparzers Dramaturgie geblieben ist, das beweist eine Kritik über Sophokles aus dem Jahre 1840, in der sich das Bestreben deutlich erkennen läßt, all die von Aristoteles und Lessing wie Victor Hugo gewonnenen Definitionen miteinander zu kombinieren: Streng genommen ist in den berühmtesten Stücken des Sophokles keine eigentliche Handlung, insofern letztere als eine Reihenfolge gegeneinander ankämpfender, sich scheinbar im Wege stehender und endlich durch eine gemeinsame Auflösung zur Einheit gebrachter Ereignisse bezeichnet werden muß.[2])

Diese vorzügliche Definition einer dramatischen Handlung verrät übrigens mit großer Deutlichkeit die Einwirkung der Hegelschen Philosophie oder besser der Hegelschen Methode auf Grillparzers Denken, das sich trotz hartnäckigen Kampfes gegen diesen „größten Denkkünstler aller Zeiten und Völker"[3]) doch niemals der den ganzen Zeitgeist bestimmenden und beherrschenden Strömung völlig entziehen konnte. Das Grundprinzip der Hegelschen Philosophie, die Setzung von These — Antithese: Synthese, kommt in Grillparzers Definition der Handlung als Ereignis — Gegenereignis: Einheit der Ereignisse zur ausgeprägtesten Erscheinung.[4])

Indem Grillparzer das Absichtliche und die strenge Verknüpfung der Begebenheiten durch Ursache und Wirkung forderte und somit die Notwendigkeit als die innere Form des Dramas bezeichnete, mußte er notwendig mit seiner Gesamtästhetik in Konflikt geraten, welche ja gerade das Absichtlose in Lope de Vegas Dichtung über alles verherrlichte und unter

---

[1]) XVI, 143. Die Stelle steht in Hugos „Œuvres complètes" Paris 1882. Philosophie. Théâtre I, 95, 96.

[2]) XVI, 69. [3]) XVI, 13.

[4]) Wie ich ersehe, hat O. E. Lessing den Einfluß Hegels auf Grillrzer in seiner Studie: „Grillparzer und das neue Drama" sehr geistvoll andelt, so daß mein hier sich anschließender Exkurs über das gleiche überflüssig geworden ist.

Schopenhauers starker Einwirkung alles Logische, Verstandesmäßige aus der Kunst verbannte, weil es der anschaulichen, intuitiven Weltbetrachtung widerspricht, aus der allein alle Kunst geboren werden kann. Das Wesen der beschaulichen, künstlerischen Weltbetrachtung besteht nach Schopenhauer-Grillparzer im Gegensatz zur wissenschaftlichen darin, daß sie die Dinge unabhängig vom Satze des Grundes isoliert für sich aufnimmt und wiedergibt. Es ist eine merkwürdige Konsequenz, die Grillparzer aus dieser seiner ästhetischen Anschauung gezogen hat, indem er sie auf das Drama anwendete. Vorerst freilich nur auf das historische Drama, wobei noch innerhalb der betreffenden Ansichten ein starker Widerspruch zu konstatieren ist, der sich ebenso, wie der allgemeinere, durch den Kampf des Klassischen und Romantischen in Grillparzers Ästhetik erklären lassen wird. —

Die Forderung der Notwendigkeit entbehrt bei Grillparzer, wie wohl ersichtlich geworden, jeder tieferen philosophischen Begründung; denn die, daß nur so der Eindruck einer Gegenwart erzeugt werden kann, bleibt auffällig im Äußerlichen stecken. Das war gerade hinsichtlich dieser wichtigen dramatischen Lehre bei andern Theoretikern gänzlich anders gewesen. In seiner Theodicee hatte Leibniz die berühmte und nachhaltige Erkenntnis ausgesprochen: Das Kunstwerk ist ein verkleinertes Spiegelbild des Weltganzen, ein Mikrokosmos, in dem der große Weltzusammenhang sich in kleinem, aber proportioniertem Maße offenbaren soll. Von dieser tiefen Auffassung zeigt sich Lessing beeinflußt, wenn er in der Hamburger Dramaturgie die schönen Worte spricht: Im unendlichen Zusammenhang aller Dinge ist Weisheit und Güte, was in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Der Dichter aber soll sein Werk zu einem Ganzen, einem Schattenriß des ewigen Ganzen machen, daß wir nicht nach Befriedigung außerhalb im allgemeinen Plane suchen müssen, sondern uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich hier alles zum guten auflöst, so werde es auch dort geschehen.[1]) (Im Zusammenhang handelt es sich

---

[1]) A. a. O. X, 120.

bei Lessing um die poetische Gerechtigkeit.) Unter dem deutlichen Eindruck dieser Leibniz-Lessingschen Auffassung eines Kunstwerks stehend, nannte Schiller das Theater einen offenen Spiegel des menschlichen Lebens, in welchem die Erscheinungen des Lebens, die merkwürdige Ökonomie der obersten Fürsicht, die sich im wirklichen Leben oft in langen Ketten unabsehbar verliert, in kleinen Flächen und Formen aufgefaßt sind.[1]) Und auch Grillparzer knüpfte nun an diesen Gedanken an, indem er ihn auf das historische Drama spezialisierte, während Lessing nur vom historischen Drama ausgegangen war. Im ganzen ist hier wohl eine größere Ähnlichkeit mit Schiller als mit Lessing selbst wahrzunehmen: „Die Aufgabe der dramatischen und epischen Poesie gegenüber der Geschichte besteht hauptsächlich darin, daß sie die Planmäßigkeit und Ganzheit, welche die Geschichte nur in großen Partien und Zeiträumen erblicken läßt, auch in dem Raum der kleinen gewählten Begebenheit anschaulich macht“[2]) (1819—20). Auf diese Weise wird die Leibnizsche Kunstanschauung durch die Mittelglieder Lessing und Schiller hindurch in Grillparzers Ästhetik bemerkbar. —

Gerade beim historischen Drama aber, das auf solche Art in seiner Notwendigkeit und Absichtlichkeit eine tiefere philosophische Grundlage, die Begründung durch eine Idee, erhalten hatte, setzte der Widerspruch ein, wie er sich aus des Dichters Abneigung gegen alles Logische, Absichtliche ergeben mußte; denn von den Gesetzen der Notwendigkeit, der Verknüpfung durch Ursache und Wirkung, machte Grillparzer zuerst hinsichtlich des historischen Dramas eine recht interessante Ausnahme. „Bei Gelegenheit der vielen Mißverständnisse über König Ottokar“ beruft sich der Dichter auf den Unterschied zwischen einem historischen und einem erdichteten Trauerspiel und meint im Jahre 1825: Dieser Unterschied ist kein anderer als der zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwischen Gedenkbarkeit und Existenz, zwischen Handlung und Begebenheit. Die Tragödie mit erfundenem Stoff hat kein höheres Gesetz als strengste Ursächlichkeit. Da ihre letzte Aufgabe ist, einem Gedenkbaren den Schein der Wirklichkeit zu geben,

---

[1]) Über das gegenwärtige deutsche Theater, S. W. II, 340 f.

[2]) XV, 92.

so kann sie sich nie von der genauesten logischen und psychologischen Stetigkeit lossagen, und nur, was sich völlig erklären läßt, wird ihr zugegeben; denn ihre Aufgabe ist Menschenwerk, und was der menschliche Verstand ersinnt, muß der menschliche Verstand begreifen, allseitig und jederzeit verfolgen können. Das Letzte der historischen Tragödie aber ist Gottes Werk; ein Wirkliches: die Existenz. Nur ein Tor könnte glauben, daß dem Dichter hier die Verknüpfung von Ursache und Wirkung erlassen wäre. Aber wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann. Da aber der Mensch (und mit Recht) dem Menschen nichts glaubt, als was der Mensch begreift, so kann diese Art der Behandlung auch nur in rein historischen Stoffen mit Glück versucht werden, weil nur hier ein höherer Geist, der Weltgeist, den Begebenheiten die Gewähr leistet und für die Endpunkte einsteht. Es müssen ferner die gewagten (scheinbaren) Inkonsequenzen eigentlich Inkonsequenzen der Natur sein, und der Zuseher muß das Gesetz der Kausalität fühlen, wenn er es auch nicht nachweisen kann.[1]) Diese Betrachtungen sind natürlich keineswegs nur entstanden, um des Dichters eigenes Werk, eben den Ottokar, von den mannigfachen Vorwürfen zu entlasten, die man ihm gemacht. Noch im Jahre 1850 erklärte Grillparzer ganz allgemein: Das Geschichtliche hat einen geringen Wert für die Poesie, begründet aber doch den Unterschied, daß der Dichter bei historischen Personen es sich mit der Objektivierung etwas leichter machen kann, da die Wirklichkeit für ihn einsteht.[2]) Um die gleiche Zeit nannte er ein Drama Lope de Vegas historisch, insofern es mehr eine Begebenheit als eine Handlung enthält.[3]) „Die Motivierung des Kindermords der Medea wird sehr dadurch abgekürzt, daß der Zuseher bei ihrem Namen schon weiß, daß sie ihre Kinder ermorden wird.“[4])

---

[1]) XVIII, 188—189.
[2]) XVII, 57.
[3]) XVII, 110.
[4]) XVII, 60.

Diese Anschauung, die, wie bereits erwähnt, der gesamten Ästhetik Grillparzers, seiner unendlichen Liebe und Achtung für alles, was wirklich ist, durchaus entspricht, ist nun vielmehr durch zweierlei angeregt worden: eine praktische Einwirkung Shakespeares und eine theoretische Beeinflussung Corneilles. Im Jahre 1824, also ein Jahr vor jener ersten Aufzeichnung, stellte Grillparzer fest, daß Shakespeare, „der große, oder vielmehr einzige Meister dieser Gattung“, in seinen streng historischen Stücken oft sehr rasch über die wichtigsten Momente, Entschlüsse und Sinnesumkehrungen hinwegeile; da sie als unzweifelhaft und historisch gewiß sich selbst rechtfertigen und seinen Zuschauern geläufig waren, so hielt er sich nicht lange mit ängstlicher Motivierung auf. Um 1850 machte er die gleiche Bemerkung in einem Drama Lope de Vegas. [1]) — Dazu aber kam nun ein zweites wichtiges Moment. In seiner Poetik hatte Aristoteles als Grund für die Unterlegung historischer Namen und Stoffe folgendes angegeben: Das Mögliche ist als solches auch glaubhaft. Was nun aber nicht in der Wirklichkeit geschehen ist, davon hegen wir auch nicht sogleich die Überzeugung, daß es möglich ist. Was aber in Wirklichkeit geschehen ist, dessen Möglichkeit ist auch offenbar; denn wenn es unmöglich wäre, so hätte es ja gar nicht geschehen können. [2]) Im engen Anschluß an Aristoteles hatte dann Lessing die völlig gleiche Lehre, daß der Dichter seiner Fabel eine größere Glaubwürdigkeit gebe, wenn er sich historischer Gestalten und Ereignisse bedient, weil alles, was einmal geschehen ist, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen ist, in seiner Dramaturgie wiederholt; [3]) und ganz ebenso hat nun auch Grillparzer erklärt: Der Dichter wählt vor allem deshalb historische Stoffe, um seinen Ereignissen und Personen eine Konsistenz, einen Schwerpunkt zu geben, damit der Anteil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergeht. [4])

Dieser Gedanke nun ist noch weit von jener freilich auf ihm basierenden Theorie entfernt, man könne es sich im historischen

---

[1]) XVI, 167; XVII, 141 f.

[2]) Poetik, Kapitel 9.

[3]) A. a. O. IX, 227—228, 261; X, 161.

[4]) XIX, 108.

Drama mit der Verknüpfung von Ursache und Wirkung etwas leichter machen, weil ja die Wirklichkeit für einen einsteht. Diese Theorie aber hatte Corneille auf Grund eines argen Mißverständnisses der Lehre des Aristoteles zuerst aufgestellt, indem er kurz und bündig behauptete: Lorsque les actions sont vraies, il ne faut point se mettre en peine de la vraisemblance, elles n'ont pas besoin de son secours.[1]) Und genau wie Grillparzer schrieb: Die Motivierung des Kindermords der Medea wird sehr dadurch abgekürzt, daß der Zuseher bei ihrem Namen schon weiß, daß sie ihre Kinder ermorden wird, so hatte Corneille geschrieben: „Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants . . . ; mais l'histoire le dit, et la représentation de ces grands crimes ne trouve point d'incrédules.“[2]) Dieser völlig mit Grillparzers Theorie in Form und Inhalt übereinstimmende Gedanke also kam zu jener Wahrnehmung an Shakespeare, später an Lope de Vega hinzu, um jene Ansicht in Grillparzer aufkommen zu lassen und zu befestigen, die auch nicht ohne Einwirkung auf des Dichters eigenes Schaffen geblieben ist.[3])

Nun hätte freilich Grillparzer aus solcher Theorie eine logische Konsequenz ziehen müssen, die wir in seiner Dramaturgie nicht finden, die aber Corneille aus der gleichen Anschauung tatsächlich gezogen hat. Wenn ein geschichtlicher Stoff nur kraft seiner einstigen Wirklichkeit der Mühe des Motivierens und Wahrscheinlichmachens von vornherein enthebt, so hat das, was der Dichter aus eigener Erfindung zu der Geschichte hinzufügt, den Schutz der Wirklichkeit nicht mehr hinter sich und bedarf daher wieder der peinlichsten Motivierung.[4]) Eine andere Möglichkeit ist die, welche Diderot, auf

---

[1]) Second discours S. 196.

[2]) A. a. O. S. 156.

[3]) Lex hat in seinem genannten Werke mit vollem Recht darauf aufmerksam gemacht, wie „Ein treuer Diener seines Herrn“ und die „Jüdin von Toledo“ eine solche Auffassung der historischen Tragödie deutlich erkennen lassen, während der Ottokar weit mehr die strenge Verknüpfung von Ursache und Wirkung aufweist. Auch ist die Bemerkung — freilich nur in gewissem Sinne — zutreffend, daß der „Bruderzwist im Hause Habsburg“ mehr eine Begebenheit als eine Handlung darstellt.

[4]) Second discours S. 196.

dem gleichen Standpunkt stehend, vorgebracht hatte: Das, was der Dichter aus der Geschichte nimmt, läßt auch das, was er dazu erfindet, im Lichte der selbstverständlichen Wahrscheinlichkeit erscheinen. [1])

Von beiden Gedanken ist bei Grillparzer keine Spur zu bemerken; wohl aber hat er sich in der Frage nach dem Verhältnis des Dichters zur Geschichte zu streng Aristotelisch-Lessingschen Grundsätzen bekannt, welche in scharfem Kontrast zu seinen sonstigen Anschauungen stehen. Denn Aristoteles hatte ja gerade gelehrt, die Motivierung und Wahrscheinlichmachung der Geschichte sei die Aufgabe des Dichters, und deshalb sei die Dichtung philosophischer als die Geschichte, welche nur das Was, nicht aber das Wie aufzuzeichnen habe. [2]) Lessing hat diese Ausführungen des Aristoteles in seiner eigenen Übersetzung der Hamburger Dramaturgie einverleibt: Des Dichters Werk ist nicht, zu erzählen, was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene, und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen. Dadurch eben unterscheiden sich Dichter und Historiker, und daher auch ist die Poesie philosophischer als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. [3]) Grillparzer hat sich dieser Lehre durchaus angeschlossen, wenn er erklärte: Nicht ob irgend eine sonderbare Sache sich irgendwo einmal ereignet hat, sondern ob es glaublich, natürlich, wahrscheinlich sei, daß unter den gegebenen Verhältnissen und Charakteren die Dinge sich so begeben und nicht anders, das ist es, was dem Dramatiker in erster Reihe zu stehen hat. [4]) Diese Anschauung steht, wie ohne weiteres ersichtlich, in denkbar schärfstem Gegensatz zu des Dichters Theorie, bei historischen Stoffen könne man es sich mit der Motivierung etwas leichter machen; denn Aristoteles hatte ja ganz richtig erkannt, daß dann gar kein Unterschied mehr zwischen dem Dichter und dem Historiker bestehen würde. Gerade der Geschichte gegenüber

---

[1]) De la poésie dramatique S. 443.

[2]) Poetik, Kapitel 9.

[3]) Hamb. Dram. X, 160 f.

[4]) Littrow-Bischoff S. 124.

kann eben nur die Motivierung des Dichters einzige Aufgabe sein, und auch Grillparzer hat sich dieser Anschauung angeschlossen, wo er nicht unter dem Eindrucke Shakespeares, Lope de Vegas und Corneilles stand.

In der damit aufs engste zusammenhängenden Frage nach der historischen Wahrheit aber hat sich Grillparzer einzig und allein der Lehre des Aristoteles-Lessing angeschlossen und so eigentlich selbst seine eigene Theorie entkräftet. Aristoteles, sagt Lessing, hat es selbst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe: nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind?[1]) Immer wieder betont es Lessing: Der Dichter ist der Herr der Geschichte.[2])

Diesen Ausführungen hat sich Grillparzer so eng angeschlossen, daß er sie direkt seinen eigenen Abhandlungen über diesen Gegenstand, vor allem aber der in seiner Selbstbiographie bei Gelegenheit der Besprechung des Ottokar, zugrunde gelegt zu haben scheint, indem er sich mit scharfen Worten

---

[1]) Hamb. Dram. IX, 261.

[2]) Nicht nur in der Dramaturgie betont Lessing diese Lehre, sondern auch sonst. Vgl. VI, 197, 229 (Theatralische Bibliothek, Seneca); VIII, 168, 170 (Literaturbriefe). Vgl. auch VII, 446 (Fabel).

gegen „Ludwig Tieck und dessen Nachbeter" wendete. Grillparzer kann hier nur einen Aufsatz von Ludwig Tieck über Schillers Piccolomini und Wallensteins Tod im Auge gehabt haben.[1]) Das geht aus seiner ganzen Widerlegung, vor allem aber aus den angeführten Beispielen von Schillers Wallenstein und Shakespeares Königsdramen, welche sich, wie wir sehen werden, ganz unmittelbar auf Behauptungen der Tieckschen Abhandlung beziehen, mit absoluter Gewißheit hervor.

Freilich ist es Tieck selbst nicht gewesen, der den Anstoß zu der gänzlich umgewandelten Auffassung einer historischen Tragödie im neunzehnten Jahrhundert gegeben, und wenn Grillparzer erklärte, er hätte mit seinem Ottokar das Gebiet der historischen Tragödie betreten, bevor Ludwig Tieck seine Albernheiten darüber ausgekramt habe, so vergißt er dabei, daß diese Auffassung in engstem, unmittelbarem Zusammenhang mit den Tendenzen und Ideen der Romantik sich gestaltet und schon A. W. Schlegel ihr am Schlusse seiner Wiener Vorlesungen Ausdruck gegeben hatte: Die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels ist die historische. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten; es sei zugleich wahrhaft historisch und versetze uns ganz in die große Vorzeit etc.[2])

Von dieser Auffassung der historischen Tragödie zeigt sich Ludwig Tieck durch und durch beeinflußt. Nur kommen bei ihm noch Hegelsche Anregungen hinzu, so daß er die letzten Konsequenzen der Schlegelschen Anschauung zog: Es war eine glückliche Wahl, daß Schiller einen wichtigen Gegenstand aus der deutschen Geschichte nahm. Das poetische Auge des Dichters, dem sich die Geschichte seines Landes eröffnet, sieht und errät auch, wie alte Zeiten in der seinigen sich abspiegeln, wie das Beste seiner Tage nur durch edeln Kampf oder Drangsal der Vorzeit möglich wurde, und indem

---

[1]) Dramaturgische Blätter, Leipzig 1852. (Kritische Schriften III, 37.)

[2]) Wiener Vorlesungen S. 433—434. Friedrich Schlegel erklärt in seinem Brief über den Roman (Athenäum), daß „wahre Geschichte" das Fundament aller romantischen Dichtung sei.

der Sänger alles mit dem echten Sinn des Menschlichen umfaßt, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geschichtschreiber, und das gelungene Werk ist nur eine Tat der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt. Tieck will hier nicht von jenen Gegenständen reden, die man willkürlich und auf gut Glück aus der Geschichte aufgreift und die der Dichter mit allen möglichen eigenen Erfindungen und Episoden ausschmücken muß. Ein großer Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblick erschließt. Hingerissen, befeuert wird auch das schwächere Gemüt von einer großen Begebenheit: um sich diese anzueignen, wird es aber bald eine einseitige Vorliebe, einen unbilligen Haß müssen wirken lassen. Ganz von dieser Hitze ist jener Enthusiasmus verschieden, der im Kleinen wie im Großen das ewige Gesetz wahrnimmt, sieht, wie eins das andere erzeugt, wie die Klugheit scheitert, und eine höhere Weisheit die mannigfaltigen Fäden verbindet und selbst Zufälligkeiten noch einflechten kann, um die Erscheinung, das Wesen möglich zu machen, das nun eben so wunderbar als gewöhnlich, eben so verständlich als geheimnisreich wird, und an dem diese scheinbaren Widersprüche sich zu einem notwendigen Ganzen verbinden. Geht einem Dichter die Gesamtheit einer großen Geschichtsbegebenheit auf, so wird er um so poetischer und um so größer sein, je näher er sich der Wahrheit hält, sein Werk ist so vollendeter, je weniger er störende, spröde Bestandteile wegzuwerfen braucht: er fühlt sich selbst als der Genius der Geschichte, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird. Diesen Weg hat außer dem großen Shakespeare noch kein anderer Dichter wieder finden können. Die Form seiner historischen Schauspiele ist die größte und vollendetste. Es dürfen sich diesem Dichter wohl selbst, was Verständnis des Ganzen und wahre Auffassung von Zeiten und Menschen betrifft, nur wenige Geschichtschreiber an die Seite stellen lassen. „Wenn Schiller damals den Entschluß hätte fassen können, oder wenn sein Enthusiasmus ihm

den Mut gegeben hätte, uns statt des Wallenstein in verschiedenen Stücken den unglückseligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinzumalen, so hätte er seiner Nation etwas Ähnliches gegeben, wie Shakespeare für alle Zeiten seinen Engländern hinterlassen hat.“ So aber hat er nur eine einzelne Geschichte, eine Episode jener großen Zeit gegeben und diese noch mit allerhand eigenen Erfindungen ausschmücken müssen, und so ist sein Drama kein wahres vaterländisches und geschichtliches geworden. Und noch einen Tadel brachte Tieck vor: „Wie, wenn Wallenstein (wie wir auch glauben müssen, wenn wir die Geschichte ernst ansehen) viel weniger schuldig, gewissermaßen ganz unschuldig war? Ich glaube, alles würde dann notwendig größer . . . . .“ —

Gegen diese Auffassung Tiecks also, welche übrigens noch weiterhin in Mosen und heute in Hanns von Gumppenberg ihre Vertreter gefunden hat, spielte Grillparzer seine durchaus Lessingsche Anschauung aus, womit er wieder einmal deutlich seine Abneigung gegen alle Strömungen der Romantik und die Wurzeln seiner Ästhetik in dem klassischen Zeitalter aufwies. Der Dichter wählt historische Stoffe, weil er darin den Keim zu seinen eigenen Entwicklungen findet (vor allem aber, wie bereits erwähnt, um seinen Ereignissen und Personen eine Konsistenz, einen Schwerpunkt der Realität zu geben, damit auch der Anteil aus dem Reich des Traumes in das der Wirklichkeit übergeht. Namentlich was über das gewöhnlich Glaubliche hinausgeht, muß einen solchen Anhaltspunkt haben, wenn es nicht lächerlich werden soll. Ebenfalls, wie schon dargelegt, ein Gedanke von Aristoteles-Lessing). Hat ein Stoff an und für sich Interesse und ist er historisch, so bietet er einen lebendigen Hintergrund, der durch nichts aufgewogen werden kann. Aber nur dann ist die historische Tragödie zulässig, wenn die historisch oder sagenhaft beglaubigten Begebenheiten imstande wären, eine gleiche Gemütswirkung hervorzubringen, als ob sie eigens zu diesem Zwecke erfunden wären [1]) (Lessing: wenn er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte). Das eigent-

[1]) XIX, 110. Vgl. Littrow-Bischoff S. 126. Wartenegg S. 11, 17. L. Frankl a. a. O. S. 52.

lich Historische aber, nämlich das wirklich Wahre, nicht bloß der Ereignisse, sondern auch der Motive und Entwicklungen (hier, wie wir gleich sehen werden, ein Unterschied von Lessing) gehört so wenig hierher, daß, wenn heute Urkunden aufgefunden würden, die Wallensteins völlige Schuld oder völlige Unschuld bewiesen (auf dieses Moment hatte ja gerade Tieck so starkes Gewicht gelegt), Schillers Meisterwerk nicht aufhören würde, das zu sein, was es ist und, unabhängig von der historischen Wahrheit, bleiben wird für alle Zeiten. Und nun wendet sich Grillparzer gegen Tiecks Auffassung von Shakespeare: Shakespeare fand das, was man damals history nannte, vor und hat es eben auch kultiviert. In allen seinen historischen Stücken ist aber seine eigene Zutat das Interessanteste. Auch würde von seinen historischen Stücken wenig die Rede sein, wenn er nicht seine anderen geschrieben hätte.[1]) Übrigens, was ist denn Geschichte? Über welchen Charakter irgend einer historischen Person ist man denn einig?

---

[1]) Vgl. Foglar S. 8. Hier sei noch erwähnt, daß Grillparzer auch die Bestrebungen Ludwig Tiecks, Shakespeare in gänzlich unveränderter Gestalt auf die deutsche Bühne zu bringen, unbedingt verworfen hat, weil das Publikum doch nur von dem angeregt wird, was seiner eigenen Empfindungsweise am nächsten liegt, und mit Abstraktion genießen nur die Sache weniger ist. Früher hätte sich Grillparzer wohl auf Goethe berufen können, der ebenfalls in seinen Abhandlungen „Shakespeare und kein Ende" sowie „Über das deutsche Theater" die Ansichten Tiecks verworfen hatte. Zehn Jahre darauf aber freute er sich in einer Kritik über „Tiecks dramaturgische Blätter", „wenn Tieck als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will." Einen konsequenten Bundesgenossen, der ihn ursprünglich wohl auch zum Kampf inspirierte, hatte Grillparzer in Schreyvogel, der schon im Sonntagsblatte diese Bestrebungen scharf mitgenommen hatte und in seinem Aufsatz „Über die Versuche, spanische Schauspiele auf die deutsche Bühne zu bringen" die auf Calderon übertragenen Grundsätze, wie ebenfalls auch Grillparzer, verwarf. Auch die von Tieck in Berlin mit Euripides gemachten Versuche gleicher Art bekämpfte Grillparzer in einem schönen Gedichte „Euripides an die Berliner." Vgl. XVIII, 139. Erinnerungen an Bauernfeld. Neue freie Presse, 6. Januar 1877. Nr. 441. Foglar S. 8, 23, 24. II, 188. Schreyvogels Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, S. 243. Sammler 1818, Nr. 29, 30. Böttigers ungedruckter Nachlaß auf der Kgl. Bibliothek zu Dresden, Brief Schreyvogels vom 12. Dezember 1818. Über das weitere Verhältnis Grillparzers zu Tieck siehe XVIII, 81 f und XVI, 159 f, wo er sich offenbar gegen den Hamletaufsatz in den kritischen Schriften wendet.

(Lessing: Wie viele wissen denn, was geschehen ist? etc.) Der Geschichtschreiber weiß wenig, der Dichter aber muß alles wissen.[1]) Nicht auf die historische, sondern die psychologische und poetische Wahrheit kommt es einzig und allein an.[2])

Nun aber ist Lessing mit dieser Liberalität gegenüber der Geschichte nicht einmal so weit gegangen, wie es Grillparzer tat. Denn während Grillparzer nicht nur die Ereignisse, sondern auch die historischen Charaktere wie die Motive und Entwicklungen den willkürlichen Veränderungen des Dichters überließ (womit er auch den letzten Rest seiner eigenen, durch Shakespeare und Corneille angeregten Theorie ungültig machte), hatte Lessing die Haltung der Charaktere an die historische Wahrheit gebunden: Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemeinsam sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind. Die geringste wesentliche Veränderung müßte die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen. Die Charaktere also müssen dem Dichter heilig sein.[3]) Selbst dieses Zugeständnis an die historische Wahrheit hat, wie erwähnt, Grillparzer nicht mitmachen können, und all das hängt aufs engste mit der allgemeinen Geschichtsauffassung zusammen, wie sie sich unter der starken Einwirkung Schopenhauers in ihm gebildet hatte.

Auf dem Aristotelischen Satze fußend, daß die Dichtung philosophischer sei als die Geschichte, weil erstere das Allgemeine, letztere aber nur das Besondere darzustellen habe, hatte Schopenhauer die Geschichte überhaupt aus dem Gebiete der eigentlichen Wissenschaft verbannt, indem er sich damit in

[1]) XIX, 108, 110. Ganz ebenso (auch dasselbe Beispiel Wallenstein) H. Bohrmann a. a. O. Ebenso Wartenegg S. 11, 17, 22.

[2]) Littrow-Bischoff S. 124, 126. Foglar 8, 10.

[3]) IX, 324; IX, 280—281.

bewußten Gegensatz gegen das durch die „überall so geistesverderbliche und verdummende“ Hegelsche Afterphilosophie aufgekommene Bestreben stellte, die Weltgeschichte als ein planmäßiges Ganze zu fassen oder, wie sie es nennen, sie organisch zu konstruieren. Die Kunst hat die Ideen, die Wissenschaft die Begriffe zu ihrem Stoffe. Beide beschäftigen sich daher mit dem, was immer da ist und stets auf gleiche Weise. Der Stoff der Geschichte hingegen ist das Einzelne in seiner Einzelheit und Zufälligkeit, was ein Mal ist und dann auf immer nicht mehr ist, die vorübergehenden Verflechtungen einer wie Wolken im Winde beweglichen Menschenwelt, welche oft durch den geringfügigsten Zufall ganz umgestaltet werden. Von diesem Standpunkt aus erscheint uns der Stoff der Geschichte kaum noch als ein der ernsten und mühsamsten Betrachtung des Menschengeistes würdiger Gegenstand, des Menschengeistes, der gerade, weil er so vergänglich ist, das Unvergängliche zu seiner Betrachtung wählen sollte. — Was es aber mit dem gerühmten Pragmatismus der Geschichte auf sich habe, den Hegel und seine Schule unermüdlich hervorkehrten, wird der am besten ermessen können, welcher sich erinnert, daß er bisweilen die Begebenheiten seines eigenen Lebens, ihrem wahren Zusammenhange nach, erst zwanzig Jahre hinterher verstanden hat, obwohl die Daten dazu ihm vollständig vorlagen: so schwierig ist die Kombination des Wirkens der Motive unter den beständigen Eingriffen des Zufalls und dem Verhehlen der Absichten. Die Hegelianer also, welche die Geschichte nach einem vorausgesetzten, alles zum Besten lenkenden Weltenplane konstruieren, die zeitlichen Zwecke der Menschen zu ewigen und absoluten erheben und den Fortschritt nur durch alle Verwicklungen künstlich und imaginär hindurchführen können, sind demnach „einfältige Realisten, dazu Optimisten und Eudämonisten, mithin platte Gesellen und eingefleischte Philister, zudem auch eigentlich schlechte Christen“. — Die Geschichte ist eben nichts als die Reihenfolge dessen, was sich einmal ereignet hat, ohne Zusammenhang, ohne Pragmatismus, ohne Notwendigkeit.[1])

---

[1]) Vgl. Welt a. W. u. V, I, Drittes Buch, § 51 und II, Drittes Buch, Kapitel 38. Über Geschichte.

Diese Auffassung, die dem historischen Geiste des ganzen Zeitalters Hohn sprach, mußte Grillparzer ganz natürlicherweise ungemein zusagen. Er bekannte sich zu der ebenfalls von Schopenhauer gelehrten Erkenntnis, daß die anschauliche Weltbetrachtung, welche die Dinge, losgelöst vom Satze des Grundes, an sich und der ihnen zugrunde liegenden Idee nach zu würdigen weiß, höher steht als die wissenschaftliche, welche sie nur nach ihren Relationen zu den übrigen Dingen abschätzen kann. Während nun der Dichter allein die anschauliche, geniale Weltbetrachtung inne hält, hat der Historiker die Begebenheiten und die Personen nicht nach ihrer inneren, echten, die Idee ausdrückenden Bedeutsamkeit anzusehen und auszuwählen, sondern nach der äußeren, scheinbaren, relativen, in Beziehung auf die Verknüpfung, auf die Folgen wichtigen Bedeutsamkeit. Er darf nichts an und für sich, seinem wesentlichen Charakter und Ausdrucke nach, sondern muß alles nach der Relation, in der Verkettung, im Einfluß auf das Folgende, ja besonders auf sein eigenes Zeitalter betrachten. Eine solche Betrachtung aber schätzte Grillparzer, wie Schopenhauer, seiner ganzen Weltanschauung nach gering. Auch war seinem dichterischen Geiste die logische Verknüpfung, das Konstruieren, vor allem auf Kosten des Wirklichen, Tatsächlichen, überhaupt nicht sympathisch. Dazu trat seine mehrfach betonte, stark ausgeprägte Neigung zum Individualismus in jeder Beziehung. Das Besondere der historischen Persönlichkeiten und Begebenheiten, das gerade einen merkwürdigen Reiz auf ihn übte, mußte verschwinden, wenn er mit Hegels Auffassung die Geschichte behandelte. So war es nur natürlich, daß er die Lehre Schopenhauers sich aneignete und sie gegen die ja ohnehin ganz allgemein ihm verhaßten Hegelianer ausspielte, wie es Schopenhauer selbst getan.

Schon im Jahre 1822 wies er die Forderung der Hegelianer zurück, die tragische Kunst solle ihre Stoffe einzig aus der Geschichte nehmen, deren Fakta als unmittelbare Ausflüsse des Weltgeistes allein die nötige Tiefe und Würde hätten. Die Begebenheiten wohl, nicht aber die Geschichte, sind das Werk des Weltgeistes. Was ist denn die Geschichte anderes als die Art, wie der Geist des Menschen diese ihm undurch-

dringlichen Begebenheiten aufnimmt; das, weiß Gott ob, Zusammengehörige verbindet; das Unverständliche durch etwas Verständliches ersetzt; seine Begriffe von Zweckmäßigkeit nach außen einem Ganzen unterschiebt, das wohl nur eine nach innen (Schopenhauer: nur eine moralische) kennt; Absicht findet, wo keine war; Plan, wo an kein Voraussehen zu denken, und wieder Zufall, wo tausend kleine Ursachen wirkten. Was anders ist die Geschichte? Was anders als das Werk der Menschen?[1]) Hatte Schopenhauer zur Entkräftung der Hegelschen Theorie das eigene Leben mit seinen Zufällen und seinen absichtlosen Begebenheiten herangezogen, so tat nun auch Grillparzer das gleiche: Jeder Mensch erkennt sein Leben als eine Verkettung von Leidenschaften und Irrtümern, sieht dasselbe in dem Leben der andern vielleicht in stärkstem Maße, und doch soll aus dem Gesamtleben der Menschheit, diesem Weltsystem von Irrtümern und Leidenschaften, das Wahre hervorgehen, die Wahrheit.[2])

Dieser Auffassung blieb Grillparzer sein Leben lang treu. Er betrachtete die Geschichte an sich als einen Haufen unwahrscheinlicher Begebenheiten und wollte auch demnach nicht von einer Macht der Geschichte, sondern einer Macht der Begebenheiten sprechen, welche allerdings die größte ist, die es gibt. Wie Schopenhauer gesagt hatte: die Geschichte ist keine Wissenschaft, sondern nur ein Wissen, so sagte nun auch Grillparzer: die Geschichte ist nur unser Wissen von den Begebenheiten, und letztere haben gewirkt, ehe es noch eine Geschichte gab, und wirken noch jetzt, wenn auch niemand von ihnen weiß.[3]) In seiner Selbstbiographie verrät die schon angeführte Frage: „Übrigens, was ist denn Geschichte?" deutlich genug die Gesinnung Grillparzers. Gleich darauf wendet er sich wieder ganz wie Schopenhauer scharf gegen die Hegelianer: seine Ansichten von der historischen Tragödie werden diejenigen freilich lächer-

---

[1]) XV, 92.

[2]) Vgl. auch Schiller „Über das Erhabene", wo ganz ähnliche Gedanken von der Geschichte und der falschen Auffassung von seiten der Philosophen ausgesprochen werden. Hier liegt vielleicht die erste Anregung Schopenhauers, der ja in so mancher Beziehung von Schiller beeinflußt wurde.

[3]) XIV, 55.

lich finden, für welche die Geschichte der sich selbst realisierende Begriff ist.[1])

Dieser ganzen Geschichtsauffassung nach konnte eben Grillparzer gar nicht anders, als, wie Aristoteles und Lessing, nicht die Begebenheiten, sondern ihre Verbindung und Begründung als die Aufgabe und den Stoff der dramatischen Poesie zu bezeichnen. Was die Geschichte selbst nicht aufweist, soll die Dichtung in ihr aufweisen: den Zusammenhang, den Pragmatismus, die Notwendigkeit. Dadurch wird die Poesie philosophischer, nützlicher, größer als die Geschichte, indem sie das Allgemeine darstellt, während die Geschichte im Besonderen stecken bleibt. Und von diesem Standpunkte aus mußte Grillparzer, wie es auch Lessing getan, in denkbar schärfstem Kontrast zu seiner Shakespeareschen Theorie selbst manche wirkliche Geschehnisse oder Charaktere als unwahrscheinlich aus dem Gebiete der Dichtung verweisen. Wie Lessing gesagt hatte, der Poet werde die Möglichkeit unwahrscheinlicher Verbrechen keineswegs nur auf historische Glaubwürdigkeit gründen, sondern durch die Anlage der Charaktere und peinlichste Motivierung wahrscheinlich machen,[2]) so schreibt Grillparzer in einer Kritik des Jahres 1850: Suwarows Charakter erscheint selbst in der Geschichte uns nur darum als möglich, weil er wirklich war. Die Kunst dagegen leitet umgekehrt alle ihre Wirklichkeit aus der Möglichkeit und Begreiflichkeit her.[3]) —

So also zieht sich der Kontrast zweier Anschauungen

---

[1]) XIX, 110. Vgl. auch den Aufsatz „Zur Literargeschichte" XVI, 9 ff; die schon von Volkelt hervorgehobene Abneigung Grillparzers gegen die Geschichte wollen Ehrhard und Redlich reduzieren, wie ich glaube, mit Unrecht. Die angeführten Zeugnisse sprechen beredt genug, und eine Aufzeichnung des Jahres 1846 kommt dagegen nicht auf: „Ich zweifle nicht, daß in den menschlichen Dingen, also auch in der Geschichte, ebensogut eine Notwendigkeit ist als in den Naturdingen." Denn gleich setzt der Dichter hinzu: „Aber jeder Mensch hat zugleich seine Separatnotwendigkeit", und es ist völlig unmöglich, eine durchgreifende, alle umfassende Notwendigkeit des Geschehenden nachzuweisen etc. XIV, 56. Vgl. Volkelt S. 124. Ehrhard S. 315 f. Oswald Redlich: Grillparzers Verhältnis zur Geschichte. Vortrag gehalten in der Kaiserl. Akad. d. Wissenschaften z. Wien 1901.

[2]) IX, 316, 317. [3]) XVIII, 110.

durch Grillparzers Leben. Auf der einen Seite das romantische Prinzip Shakespeares und Lope de Vegas, das seiner Liebe für die Wirklichkeit an sich und seiner Abneigung gegen alles Verstandesmäßige, Logische in der Poesie ungemein entgegenkam. Auf der andern Seite das klassische Prinzip des Aristoteles, Lessing, Schiller, das doch seinen künstlerischen Sinn mehr befriedigen mußte und seiner Abneigung gegen den Begriff der Geschichte freien Spielraum ließ.[1])

Der Kontrast der Anschauungen aber blieb nicht innerhalb der historischen Tragödie stehen, erweiterte sich vielmehr ins Allgemeine. Die Natur in Handlung (d. h. die Geschichte) ist Natur wie die leblose, weshalb auch die genaue Beobachtung der historischen Wahrheit nichts als platte Naturnachahmung wäre. Kann also die Geschichte kraft ihrer Wirklichkeit ohne Verknüpfung von Ursache und Wirkung, ohne psychologische Motivierung und Herausarbeitung der Notwendigkeit zum Stoffe der historischen Tragödie werden, so kann auch die Natur im allgemeinen auf eine solche Behandlung Anspruch erheben. Jede Kunst entnimmt ihre Stoffe der Natur, d. h. der Wirklichkeit, und soll nach Kant-Grillparzer selbst wieder nach Verarbeitung dieses Naturstoffes wie Natur erscheinen. In ihrer Vollendung hat sie demnach den Schutz der Wirklichkeit, der Existenz nicht minder hinter sich als die historische Tragödie, und eine getreue Naturnachahmung braucht dazu nicht einmal wesentlicher, notwendiger zu sein als die Bewahrung der historischen Wahrheit in dem bezeichneten Falle. Es ist daher sehr naheliegend, wenn Grillparzer

---

[1]) Über die Behandlung der geschichtlichen Ereignisse und Charaktere in Grillparzers Ottokar vergl. die ungemein gründliche Untersuchung von A. Klaar „König Ottokars Glück und Ende“ sowie desselben Verfassers kleine Schrift „Grillparzer als Dramatiker“ (S. 29—30). Das Ergebnis der Untersuchungen ist, daß Grillparzer sich keineswegs streng an die historische Wahrheit gehalten, sondern auch Wesentliches aus poetischen und speziell dramatischen Gründen geändert hat. Deutlich aber ist zu verfolgen, wie Grillparzer auf grund eines ungeheuren Quellenstudiums das historische Kolorit zu wahren sucht und als erster unter den großen Dramatikern dem geschärften historischen Bewußtsein der Zeit entgegenkommt. — Jedenfalls also räumt er der Geschichte in seiner Dichtung größere Rechte als in seiner Ästhetik und Weltanschauung ein.

die ursprünglich nur für die historische Tragödie gemachte Behauptung ins Allgemeine erweiterte: Wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz beider durchblicken zu lassen, vielleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann.[1])

Noch 1820 machte er Fouqué den Vorwurf, in seinen Werken sei keine Verbindung der Teile, keine strenge Motivierung der Leidenschaften, und weil es in der Natur Wirkungen gibt, deren Ursachen sich oft nicht nachweisen lassen, so glaube er, es ginge auch in der Kunst so, indes die Kunst gerade darin bestehe, dasjenige, was in der Natur als unzusammenhängende Teile erscheint, zu verbinden als ein Ganzes.[2])

Schon das folgende Jahr brachte den Umschwung, der sich unter Shakespeares gewaltigem Eindruck vollzog. Die Verknüpfung von Ursache und Wirkung war für Grillparzer, wie wir schon hörten, nichts anderes gewesen als ein Kunstmittel, um den Geist des Hörers zu zwingen, ein Werk als Wirklichkeit, ein Drama als Gegenwart anzuerkennen. Ein Kunstmittel aber kann durch andere, höhere überflüssig gemacht werden, kann durch Vereinfachung des künstlerischen Verfahrens entbehrlich werden. Das aber, was das Kunstmittel der Verknüpfung von Ursache und Wirkung entbehrlich, überflüssig macht, ist das wie die Natur produzierende und wirkende Schöpfungsprinzip des Genies, dessen Werk ist wie die Natur und den Eindruck der Wirklichkeit erregt, eben weil es „ist". Die Wissenschaft, hatte ein Grundsatz in Grillparzers Ästhetik gelautet, überzeugt durch Gründe, die Kunst aber soll durch ihr Dasein überzeugen, wie die Wirklichkeit, wie die Natur, denn „es ist" hat das echte Kunstwerk mit der Natur gemein. Ein solches Kunstwerk aber bedarf der verstandesmäßigen, logischen Verknüpfung von Ursache und Wirkung, der strengen Motivierung der Leidenschaften und Verbindung der Teile nicht, um doch den Eindruck einer Wirklichkeit zu erwecken, wobei natürlich stets die Anschauung Grillparzers vorausgesetzt werden muß,

[1]) XVIII, 188.
[2]) XVIII, 87.

daß die Verknüpfung und Motivierung nur ein Kunstmittel, eins unter andern, nicht aber der Zweck der Kunst selber sei, daß sie nicht einer Idee, sondern der dramatischen Form der Gegenwart diene. Und so schreibt Grillparzer im Jahre 1821: Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst.[1]) Daß diese bedeutungsvollen Worte unter dem gewaltigen Eindrucke Shakespeares geschrieben wurden, wird durch die Zukunft bewiesen. Denn wo Grillparzer von den Inkonsequenzen zwischen Ursache und Wirkung fortan spricht, hat er auch Shakespeares Namen genannt, sich auf ihn berufen. So im Jahre 1825, als er das bereits behandelte Gesetz für die historische Tragödie aufstellte, durch das er seinem „Ekel vor dem eng psychologischen Anreihen und Anfädeln“ Ausdruck gab, und so auch weiterhin.

Dazwischen aber ist ein Schwanken deutlich und das Bestreben, sich die in Shakespeares Dichtung erkannte Erscheinung auf andere Weise zu erklären. Immer von neuem notiert er sich in der Folgezeit: Bei Shakespeare hat die Darstellung des Gefühls und der Leidenschaft häufig etwas Symbolisches, er gibt eine Metaphysik der Leidenschaft, ein précis, ein abrégé des Gefühls.[2]) Als er Lope de Vega kennen lernte, stellt er die Art dieses Dichters der Shakespeares gegenüber: Lope de Vegas Darstellung ist immer rein der Natur abgesehen.[3]) Das Entscheidende war nun aber, daß Grillparzer bald auch in Lope de Vegas Dichtung die gleiche Erscheinung zu bemerken glaubte und seine Ansicht demnach wandelte: Was bei Lope de Vega absurd erscheint, ist es nur dadurch, daß die Mittelglieder der Entwicklung übersprungen werden und das Faktum, der Gemütszustand schroff und abgeschnitten hingestellt verbindende Fäden des Pragmatismus.[4])

---

[1]) XV, 102.
[2]) XVII, 16; XVI, 156, 172; XIII, 172.
[3]) XVII, 16.
[4]) XVII, 17.

Damit also traten Shakespeare und Lope de Vega ganz auf eine Seite, und im Jahre 1837 schreibt nun Grillparzer ganz allgemein: Was die mittelalterliche oder romantische Poesie von der neueren unterscheidet und unterscheiden muß, ist das Pragmatische in dem Charakter der neuern Zeit. Die Poesie des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts begnügt sich mit dem poetischen Was, dieses bildet sie möglichst vollständig und scharf aus, die Verbindungen und Vermittlungen erscheinen dabei Nebensache. Unsere Poesie kann sich der Nachweisung des Wie nicht entschlagen. Die Verknüpfung der Begebenheiten und Empfindungen macht sich vor diesen selbst geltend, und wo ein Sprung gewagt werden soll, muß der Dichter den Beschauer mit Gewalt fortreißen, von selbst überschreitet er keine Lücke. [1])

Und nun ist wieder eine sehr begreifliche Unsicherheit in der Beurteilung dieser Erscheinung zu bemerken. Neben all diesen Ansichten von der Entbehrlichkeit der Verknüpfung im Stoff der Geschichte und Natur hielt Grillparzer, wie wir im einzelnen sahen, sein Leben lang an dem klassischen Prinzip fest, welches das Wie höher stellte als das Was und gerade in das Verknüpfen und Motivieren wie das Ausscheiden alles Zufälligen und somit auch Störenden den Zweck der Kunst setzte. Und von diesem Standpunkte aus mußte Grillparzer die Art Shakespeares und Lope de Vegas als einen künstlerischen Fehler bezeichnen, was er denn auch häufig genug tat. Als Entschuldigung aber führt er immer an, daß die Wahrheit dieser romantischen Dichter eben eine Wahrheit des Eindrucks und nicht der Zergliederung sei. Die Prägnanz der Ausführung, die Gewalt ihrer Verkörperung ist so übermächtig, daß wir bei allen den Inkonsequenzen und Inkongruenzen in den Charakteren und Begebenheiten ihrer Dichtung an die Möglichkeit gar nicht denken, weil die Wirklichkeit vor uns steht. Die Gabe der Darstellung in diesem Grade hat alle Vorrechte der Natur, die wir anerkennen müssen, auch wo wir sie nicht verstehen. [2]) Als zweite Entschuldigung wies

---

[1]) XVI, 38.
[2]) XVI, 173.

dann Grillparzer unzählige Male auf das Publikum Shakespeares und Lopes hin, das bunte Begebenheiten und Weitläufigkeiten wollte.[1])

Seitdem aber die Franzosen die Wahrscheinlichkeit erfunden haben (ein Gedanke, den Grillparzer immer von neuem hervorhebt),[2]) glaubt das Publikum nur noch peinlichster Motivierung, und von diesem Standpunkte aus brachte Grillparzer eine solche Art der Beurteilung dem romantischen Kunstprinzip entgegen. Die ursprüngliche Entschuldigung aber wurde zur Anerkennung einer derartigen Stoffbehandlung als eines Höchsten und Letzten der dramatischen Kunst, wenn Grillparzer sich dem überwältigenden Eindruck der romantischen Meister hingab, wie er das schon in den Jahren 1821 und 1825 getan hat. Dann erschien ihm der Mangel an Verknüpfung, Motivierung, Verbindung, Vermittlung nicht mehr als ein künstlerischer Fehler, überhaupt nicht mehr als symbolische Darstellung, welche den Gang der Natur einhält, indem sie ihre Stufen überspringt und so ein précis, ein abrégé der Natur gibt anstatt der folgerichtigen, ununterbrochenen Entwicklung des Psychologischen. Vielmehr mußte er dann gerade eine solche Art der künstlerischen Stoffbehandlung als die wahre und natürliche anerkennen, die sich nicht auf das Was beschränkt und das Wie unberücksichtigt läßt, sondern die auch die Inkongruenzen und Inkonsequenzen der Natur darzustellen sucht. Denn die Natur kennt keine strenge Verknüpfung von Ursache und Wirkung in Leidenschaften und Begebenheiten. Die Kunst also, die sich nur an die peinliche Konsequenz des Nacheinanderfolgenden hält, ist eine Vergewaltigung der Wirklichkeit zugunsten des klassischen Stils. Shakespeare und Lope de Vega aber, deren Dichtungen verständlich sind, ohne daß man sie demonstrieren kann, wie man überhaupt keinen Natur- und daher auch keinen vollkommen natürlichen Kunstgegenstand demonstrieren kann, sind nur darum groß, weil sie auch die Inkongruenzen und Inkonsequenzen der Natur zur Geltung und Wirklichkeit zu bringen imstande

---

[1]) XVI. 173; vergl. die spanischen Studien.
[2]) XVII, 42, 13, 17 u. oft. Auch Foglar S. 41.

sind.[1]) Darüber hinaus aber denke man an einen der Hauptgrundsätze von Grillparzers allgemeiner Ästhetik: daß die Wahrscheinlichkeit im gewöhnlichen Sinne absolut unkünstlerisch ist, daß die poetische Wahrheit eine andere ist als die natürliche.

Auf solche Weise also verallgemeinerte sich der Kontrast des Klassischen und Romantischen, der innerhalb der die historische Tragödie betreffenden Anschauungen sich gebildet hatte, über sie hinaus und erstreckte sich schließlich über das ganze Drama. Denn Grillparzer hatte gesehen, daß Shakespeare und Lope de Vega ihre romantische Stoffbehandlung keineswegs nur gegenüber der Geschichte und Sage anwendeten, welche ihren Landsleuten allgemein geläufig war, sondern daß sie die ganze Natur mit allen ihren Inkongruenzen von Ursache und Wirkung darzustellen suchten, alle Zufälligkeiten des Lebens und der Menschen aufgriffen und auf diese Art den Eindruck einer Wirklichkeit, einer Gegenwart erweckten. Denn Natur und Geschichte sind im Grunde ein- und dasselbe: leblose und handelnde Natur; beide aber Natur, Wirklichkeit, Existenz. —

Ein solcher Kontrast der Anschauungen zog nun ganz folgerichtig einen zweiten nach sich, der nicht minder bedeutsam und folgenschwer erscheint. — Den Unterschied zwischen dem Dichter und Historiker hatte Aristoteles darin gesehen, daß der Historiker das Besondere, der Dichter aber das Allgemeine darstellt, weswegen auch die Dichtung philosophischer ist als die Geschichte. Das Allgemeine aber ist (nach Lessings Übersetzung): wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen und handeln würde; als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht. Das Besondere hingegen ist, was Alkibiades getan oder gelitten hat.[2]) An diese Lehre des Aristoteles vom καθόλον knüpft nun Lessing

---

[1]) XIX, 20. Man vergleiche hiermit auch A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen, a. a. O. S. 97—98, wo sich Schlegel ebenfalls mit Hinblick auf die romantischen Tragödien gegen das peinliche Motivieren und die enge Wahrscheinlichkeitsforderung als unkünstlerisch wendet.

[2]) Poetik, Kapitel 9. Lessing X, 161.

teilweise im Kampf mit Diderot und Hurd seine Untersuchungen an, deren Resultat dieses ist: Die Aristotelische Forderung des Allgemeinen bezieht sich auf komische und tragische Charaktere gleichermaßen. Die einen sowohl als die andern sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so, wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. Demnach ist ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehreren oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Diese Aristotelisch-Lessingsche Lehre vom Allgemein-Menschlichen als Stoff der tragischen Kunst wirkte verbunden mit den ästhetischen Gesetzen Winckelmanns, die von der griechischen Plastik abstrahiert waren, wie die Aristotelischen Gesetze von der griechischen Dichtung, gewaltig auf Schiller und Goethe ein, welche auf der Höhe ihres gemeinsamen Schaffens das Allgemein-Menschliche, das vom Individuellen, Zufälligen, Besonderen Losgelöste als edelsten Stoff der tragischen Kunst verehrten.[1])

Schillers Aufsatz „Über Matthissons Gedichte" wurde nun, wie wir sehen werden, für den jungen Grillparzer entscheidend. Hier führte Schiller aus, wie von jedem Dichtwerke zwei Eigenschaften unnachläßlich gefordert werden: erstlich notwendige Beziehung auf seinen Gegenstand (objektive Wahrheit); zweitens notwendige Beziehung dieses Gegenstandes oder doch der Schilderung desselben auf das Empfindungsvermögen (subjektive Allgemeinheit). In einem Gedicht muß alles wahre Natur sein. In einem Gedicht darf aber nichts wirkliche historische Natur sein, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. „Jeder individuelle Mensch ist

---

[1]) Vgl. Schiller: Über die tragische Kunst X, 31. Über Bürger VI, 326. Beantwortung der Bürgerschen Antikritik VI, 336. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. An Goethe 4. April 1797, 24. August 1798. Goethe: Eckermann 1. April 1827. An Schiller 5. April 1797. Häufig in den Propyläen etc.

gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist . . ." [1]) An diesen Aufsatz schloß sich nun Grillparzer ganz offenbar an, wenn er im Jahre 1816 die Worte niederschrieb: „Es ist eine große Frage, ob das zu scharfe Individualisieren der Charaktere, wie wir es bei Shakespeare finden, dem dramatischen Effekt nicht schädlich ist. Der Mensch verschwindet in eben dem Verhältnisse, in welchem das Individuum hervortritt." [2]) So ging Grillparzer durch das Medium Schiller auf Lessing zurück, der ja auch im Anschluß an Aristoteles das zu scharfe Individualisieren dramatischer Charaktere verworfen hatte, weil das den Eindruck des Allgemeinen, Ewig-Wahren und Menschlichen hindert, wodurch allein die Poesie philosophischer, wahrer ist als die Geschichte. Dieses Allgemeine aber kann sich mit gar zu speziellen und individuellen Voraussetzungen und besonderen Bedingungen des einzelnen Falles nicht vertragen. Deutlicher als je erweist es sich hier, wie tief Grillparzers Bildung in der klassisch-humanistischen, kosmopolitischen Epoche unserer Literatur wurzelt, wenn er nur die allgemein menschlichen Leidenschaften und Schicksale, die allgemeine Menschennatur mit ihrem Tun und Treiben, ihren Freuden und Leiden, Irrtümern und Verbrechen, kurz das Ewig-Menschliche, durch alle Zeiten und Völker hin Gültige und Wahre als den einzig würdigen Gegenstand der tragischen Kunst sein Leben lang bezeichnet. [3]) Daß er damit auf den Bahnen Lessings, Goethes, Schillers wandelte, hat er selbst in seiner Biographie bekannt. [4])

Es war nur eine logische Konsequenz dieser Anschauungen, daß Grillparzer das romantische Prinzip nationaler Kunst nicht teilen konnte. Darin liegt ja einer der bedeutsamsten, vielleicht der bedeutsamste Unterschied zwischen dem Schaffen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Das allgemein Menschliche, Loslösung von allem Besonderen war das Losungswort der klassischen Zeit, deren Charakter rein kosmopolitisch, weltbürgerlich war. Die Romantiker aber drangen, freilich erst im Laufe der Entwicklung, die vom Klassischen ihren Ausgang

---

[1]) A. a. O. X, 241.
[2]) XV, 103.
[3]) XV, 97; vgl. XII, 175. Foglar 26. XVI, 33.
[4]) XX, 74.

nahm, auf das Nationale. Als aber Fouqué an Grillparzer die Aufforderung richtete, er solle diesem Bestreben nachkommen und nicht griechische Stoffe, sondern deutsch-nationale zum Gegenstande seiner Kunst machen, da schrieb Grillparzer im Jahre 1819, er wolle vorläufig das Nationale als solches den literarischen Wegmachern und Straßenräumern überlassen und einstweilen auf der allgemein praktikabeln Heerstraße des Reinmenschlichen in seinen durch jahrhundertlange Gewohnheit beglaubigten Formen seine Zwecke verfolgen. — „In wessen Munde glaubt ihr wohl, daß jetzt noch eine hochsinnige Rede mehr Wirkung selbst auf das gemeine Volk machen werde, in dem eines römischen Weltkonsuls oder eines engen Nürnberger Bürgermeisters?" [1])

Von diesem Standpunkt aus hat nun Grillparzer auch das Künstlerdrama verwerfen müssen. Doch ist hier eine eigenartige Wandlung in seinen Ansichten vorgegangen. Grillparzer selbst hat mit seiner Sappho ein Künstlerdrama geschaffen und schaffen wollen, womit er, wie nachgewiesen worden, in engen Zusammenhang mit seiner Zeit getreten ist. Denn der Grundgedanke der Sappho, der Zwiespalt von Kunst und Leben, ist ein Lieblingsgedanke der Romantik gewesen, und vor allem in Österreich war das Künstlerdrama eine sehr geschätzte und gepflegte Gattung. [2]) Daß Grillparzer ein starkes Gewicht auf die Zugehörigkeit seines Werkes zu dieser Gattung legte, das zeigt ein Brief an Müllner: „Sappho ist Dichterin. Daß das hervorgehoben werde, ist durchaus nötig.... Die Dichtungsgabe ist kein in der gewöhnlichen Menschennatur liegendes Ressort, sie mußte daher herausgehoben werden." [3]) —

Nun aber tadelte Schreyvogel in seinem Aufsatz „Über die Grundidee des Trauerspiels Sappho" gerade mit vollem Rechte den Umstand, daß wir von Anfang bis ans Ende mehr das

---

[1]) XVI, 83. Auch späterhin noch hat sich Grillparzer gegen die nationalen Dramen ausgesprochen (Jahrb. V, 333). Sein eigenes Schaffen freilich widerlegt hier seine Ästhetik.

[2]) Vgl. Schwering, Grillparzers hellenische Trauerspiele. Paderborn 1891. A. Sauer, Anz. f. dtsch. Altert. XIX (1893) S. 308—37. Minor, Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Wien und Niederösterreich S. 159.

[3]) Briefe S. 20. XVIII, 175.

liebende Weib als die von ihrer hohen Bestimmung erfüllte Dichterin, also nur die eine und zwar die weniger wichtige Seite dieses Charakters erblicken. Die dichterische Natur der Sappho ist mehr in Worten und einzelnen Schilderungen als in lebendiger Handlung dargestellt, wodurch dann die Katastrophe nicht genügend motiviert erscheint.[1]) Was Schreyvogel hier als einzigen Fehler des sonst seiner Meinung nach herrlich gelungenen Werkes bezeichnete, das hob Müllner, der eine Anzahl unglaublich boshafter und ungerechter Kritiken gerade über die Sappho veröffentlicht hatte, in späterer Zeit als einen besonderen Vorzug des Werkes hervor. Es ist nicht unmöglich, würde auch seinem literarischen Charakter gar nicht widersprechen, daß er sich damit bewußt gegen Schreyvogel stellen wollte, mit dem er nach einiger, wenn auch nicht allzu enger Freundschaft in persönliche Differenzen geraten war. —

Friedrich Kind nämlich hatte der zweiten Auflage seines Schauspiels „Van Dyks Landleben" (1820) eine Vorrede beigegeben: „Andeutungen über malerische Schauspiele und damit verwandte Gegenstände."[2]) Die hierin aufgestellten Theorien von der hohen Bedeutung und Wichtigkeit des Künstlerdramas im allgemeinen hatte Müllner (als „Kotzebues Schatten") bereits im Dresdener literarischen Merkur 1821 verspottet. 1830 erschien dann in Müllners Werken eine längere Abhandlung Müllners: „Über Friedrich Kind".[3]) Hier führte nun Müllner nach eingehenden Untersuchungen aus: Wenn das, was einem Künstler als Menschen begegnet, was er als solcher im realen Leben tut und leidet, nicht geeignet ist zu dramatischer Wirkung, zur Erregung allgemeiner, menschlicher, lebhafter Teilnahme, so mag uns der Dichter noch so viele Blicke in das Künstlerleben tun lassen, er wird immer ein verfehltes Drama geschaffen haben. Das zeigen uns zur Genüge Dramen wie Raphael Sanzio von Braun, Corregio von Oehlenschläger,[4]) sogar zum Teil auch der Tasso von Goethe. Die Alten und

---

[1]) A. a. O. S. 680.

[2]) Wiederholt Wien 1825 S. 5—62.

[3]) Müllners Werke, Supplementband 1—4, Meißen 1830. IV, 22ff.

[4]) Übrigens hat auch Schreyvogel in seinem Tagebuch einmal geäußert, Oehlenschlägers Correggio habe nicht allgemeines Interesse. A. a. O. II, 121.

Shakespeare haben wohlweislich das Wesen der Kunst und der Künstlernatur nicht zum Gegenstand dramatischer Darstellung gewählt. Wohl aber gibt es auch einige gelungene Künstlerdramen, die keine artistische, sondern lediglich die dramatische Idee verfolgen und somit gar nicht eigentliche Künstlerdramen genannt werden können, und zu ihnen gehört auch die Sappho von Grillparzer. —

Daß Grillparzer die Werke Müllners, in denen diese Abhandlung erschien, gekannt hat, steht außer allem Zweifel. Ganz abgesehen von den persönlichen Beziehungen, die ihn durch Vermittlung Schreyvogels mit Müllner verbanden, schätzte er ihn trotz seiner ungerechten Schmähungen über seine eigenen Werke doch sein Leben lang als den „letzten sachkundigen Kritiker in Deutschland.“ Wenn er nun früher in seinem Briefe an Müllner gerade auf das Dichterische in Sapphos Natur ein starkes Gewicht gelegt hatte, so suchte er nach dem Erscheinen von Müllners Abhandlung gerade den Vorwurf Schreyvogels, Sappho sei nicht genug als Dichterin geschildert, zu einem Vorzuge seines Werkes zu stempeln. So schrieb er in seiner Selbstbiographie, der Tadel, er hätte in Sappho mehr das Weib als die Dichterin geschildert, sei ihm sehr recht gewesen. „Ich war nämlich immer ein Feind der Künstlerdramen. Künstler sind gewohnt, die Leidenschaft als einen Stoff zu behandeln. Dadurch wird auch die wirkliche Liebe für sie mehr eine Sache der Imagination als der tiefen Empfindung. Ich wollte aber Sappho einer wahren Leidenschaft und nicht einer Verirrung der Phantasie zum Opfer werden lassen.“ [1])

Gleich darauf spricht er von den erbosten und ungerechten Kritiken Müllners über seine Sappho, ohne der lobenden Erwähnung in dessen Abhandlung über Friedrich Kind zu gedenken. Das kann freilich gegen die Beeinflussung von seiten Müllners sprechen, wie ja auch der Grund, den Grillparzer für seine Abneigung gegen das Künstlerdrama angegeben, nur noch leise an den anklingt, welchen Müllner angeführt hatte.

[1]) XIX, 74f. Vgl. Foglar S. 32. Im Jahre 1838 schrieb Grillparzer einmal, ein Dichter, wenn er nicht wenigstens ein Schiller oder Goethe, Shakespeare oder dgl. ist, scheine ihm unter der Würde einer auf wahre Leidenschaft basierten Darstellung zu sein. XVI, 145.

Ganz den gleichen Grund aber hatte Grillparzer bereits in einer Lustspielkritik aus dem Jahre 1850 angegeben: Gegen das Ende zu wird Brunelleschi Hauptfigur, und das Lustspiel geht in das Künstlerdrama über, wodurch es aller Gebrechen der letzteren Gattung teilhaft wird, vor allem, daß nicht mehr die allgemeine Menschennatur, sondern der spezielle Anteil an irgend einem Künstler oder Kunstwerke den Gehalt, das Interesse hergibt. Nun ist aber weder Brunelleschi noch die doppelte Kuppel des Domes in Florenz so lebendig in der Erinnerung der, wenigstens der deutschen Zuseher, als daß der Abschluß eines Gemütsanteiles sich irgend befriedigend darauf gründen ließe.[1])

Notwendig ist nun aber gewiß die Einwirkung Müllners nicht anzunehmen. Denn die Verwerfung des Künstlerdramas ergibt sich ja auch als logische Konsequenz aus den Anschauungen des Dichters von dem Allgemein-Menschlichen als Aufgabe der tragischen Kunst. Diese Lehre hatte auch das Gesetz bedingt, die Charaktere dürften nicht scharf individualisiert werden, weil der Mensch verschwindet, je mehr das Individuum hervortritt und unter speziellen Voraussetzungen und Bedingungen das Allgemeine, Ewig-Gültige notwendig in den Hintergrund treten muß.

Shakespeare war es, dem Grillparzer den Vorwurf gemacht hatte, und Shakespeare selbst wandelte diesen Vorwurf in ein Gesetz, eine Forderung an die dramatische Kunst. Unter seinem überwältigenden Wirklichkeitseindruck stehend, erklärte Grillparzer schon im Jahre 1821, erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen der Leidenschaften brächten Leben in das Bild und seien das Höchste der dramatischen

[1]) XVIII, 109. Bemerkt sei noch, daß es Grillparzer einmal als unglückliche Idee hinstellt, Lessing zum Helden eines Stückes zu machen und sich einzubilden, man könne einen solchen Heroen des Geistes seiner würdig reden oder handeln lassen. XVIII, 118. Auf grund eines ähnlichen Gedankens schrieb später der bekannte Kritiker und Dramaturg E. Th. Roetscher eine kleine Abhandlung: „Worin liegt bei den sogenannten Künstlerdramen die größte Gefahr für den dramatischen Dichter?“ Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen, hg. v. Emilie Schröder, Lpz. 1867, S. 19f. — Vgl. über Künstlerdramen auch Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker. III, 276.

Kunst.[1]) Lope de Vega tat das Seine dazu. In der Zeit, als Grillparzer seine Jüdin von Toledo gestaltete, meinte er zu Foglar, er interessiere sich jetzt für wunderliche Charaktere.[2]) 1857—1858 schrieb er, Shakespeare habe bei seinem höchst wunderlichen Stück „Heinrich VIII." unendlich viel gedacht, wenn er die Inkongruenzen der menschlichen Natur als wirklich unvermittelt aneinandergereiht und das Amt des Dichters eben der Wirklichkeit überlassen habe.[3]) Noch in hohem Alter, 1869, sprach er aus:[4]) Wenn wir heutzutage im Drama von einem Charakter verlangen, daß er sich gut-horazisch immer gleich bleibe, so war der Hauptreiz des altenglischen Theaters die Widersprüche der menschlichen Natur, die Absprünge, die doch endlich in einen einheitlichen Weg zurückkehren.

Das Gesetz von der konsequenten Gleichheit und Stetigkeit der Charaktere, mit dem Grillparzer hier in Konflikt geriet, war nicht zuerst von Horaz, sondern ursprünglich von Aristoteles aufgestellt worden[5]) und hatte sich durch die Zeiten hin fortgeschleppt. Seine Unnatur hatte zuerst Diderot erkannt, aber entschuldigt: Sur la scène on veut que les caractères soient uns. C'est une fausseté palliée par la courte durée d'un drame: car combien de circonstances dans la vie, où l'homme est distrait de son caractère?[6]) Also die kurze Dauer des Dramas rechtfertigt die Erscheinung. Eine andere Erklärung hatte Lessing: Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen, sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben. Andere Charaktere sind für den dramatischen Dichter untauglich, weil ihnen das Unterrichtende fehlt.[7])

Der Grund moralischer Wirkung mußte für Grillparzer fortfallen. Diderots Erklärung hätte er allenfalls annehmen können, weil ja auch er die kurze Dauer des Dramas, die

---

[1]) XV, 102.
[2]) Foglar 18.
[3]) XVI, 168.
[4]) XVI, 177.
[5]) Poetik, Kapitel 15. Horaz, De arte poetica v. 125—127.
[6]) De la poésie dramatique S. 497. Entretiens 202.
[7]) Hamb. Dram. IX, 325.

Einheit der Zeit, gefordert hatte. Doch stellt sich Diderots Begründung schließlich auch nur als die nachträgliche Rechtfertigung eines Gesetzes dar, das man nicht verwerfen wollte, weil es von Aristoteles stammte und historisch, traditionell geworden war. Der verfeinerten Psychologie der modernen Dichter aber konnte dieses Gesetz praktisch nicht mehr entsprechen und bedeutete nur eine Fessel für die Entwicklung des Charakteristischen und Natürlichen. Daher machte Grillparzer kurzen Prozeß und stellte sich schroff der Tradition entgegen, deren Ursprung in gänzlich anders gearteten Verhältnissen und Bedingungen seine Begründung findet. Was dem griechischen Drama eigentümlich war, dessen Bedeutung und Schwerpunkt, wie Aristoteles schon erkannte, in der Handlung, der Fabel lag, das mußte für Charaktertragödien Shakespeares und der romantischen Dramatiker überhaupt durchaus nicht ohne weiteres seine Geltung behalten, und Grillparzer erkannte eben ganz richtig, daß es tatsächlich schon seine Geltung verloren hatte, als Lessing das Gesetz von neuem aufstellte.

Es ist sofort ersichtlich, daß mit dieser Aufgabe der „Haltung“ der Charaktere die weniger peinliche Verknüpfung und Motivierung der romantischen Tragödien in engstem Zusammenhang steht. Die Widersprüche und Absprünge, die Inkonsequenzen und Wunderlichkeiten in den Charakteren lassen ganz natürlich eine Berechnung nach logischen Gesichtspunkten nicht zu, und der Inkonsequenz der Charaktere muß ganz selbstverständlich die Inkonsequenz der von den Charakteren ausgehenden Begebenheiten, d. h. der Handlung, entsprechen.

Diese Art der Charakterbehandlung erfordert nun also das Eingehen auf die individuellen Eigentümlichkeiten, die Besonderheiten und Wunderlichkeiten der Charaktere, kurz auf das, was nach Schillers Ausdruck nicht „Menschheit“ an ihnen ist. Und diese Konsequenz mußte mit den Anschauungen Grillparzers wenigstens bis zu einem gewissen Grade kontrastieren, welche sich in anderer, der klassischen Richtung bewegten. Auch Grillparzer forderte, wie alle andern Theoretiker, die strengste Verknüpfung von Ursache und Wirkung, die Notwendigkeit als innere Form des Dramas. Diese Notwendigkeit

der Handlung kann in idealer Weise nur dann zur Erscheinung kommen, wenn auch in den Charakteren alles Zufällige, Besondere, Individuelle abgelöst wird, wenn sie Vertreter eines Allgemein-Menschlichen, Ewig-Gültigen darstellen, wie es Aristoteles, Lessing, Schiller, Goethe als das Gesetz des klassischen Stils gefordert hatten. Das Allgemein-Menschliche entspricht daher der Notwendigkeit der Handlung, wie das Individuelle der Einhaltung des inkonsequenten, natürlichen Geschehens, und wie sich zwischen Notwendigkeit und Zufall ein Gegensatz in Grillparzers dramaturgischen Anschauungen gezeigt hatte, so nun auch zwischen dem Ewig-Menschlichen und Individuellen.

Das klassische Kunstprinzip Goethes und Schillers mußte dem Allgemein-Menschlichen gerechter werden als den besonderen Erscheinungen des Individuums. Das Typische, das in ihrer Ästhetik allmählich ganz mit dem Begriff des Symbolischen zusammenfiel, soll sich von allen einzelnen Individuen der dargestellten Gattung gleichmäßig entfernen, um so das Allgemeine, Ewig-Gültige zu verkörpern. Als das Kennzeichen des Romantischen aber bezeichnete Friedrich Schlegel die Neigung zum Interessanten, Charakteristischen, Individuellen, und diese Neigung ist auch in Grillparzers Dramen ganz deutlich zu bemerken. So konnte man mit vollstem Rechte die letzte Gruppe seiner Dramen, vor allem den Treuen Diener, den Bruderzwist, die Jüdin, vielleicht die stärksten Individualbilder nennen, die wir in der dramatischen Literatur der Deutschen besitzen. [1]) Anderseits wieder erklärt Volkelt, daß bei keinem zweiten deutschen Dramatiker so vorwiegend wie gerade bei Grillparzer tragische Verwicklungen von typisch-menschlicher Art behandelt würden. [2])

Beides läßt sich nun wohl miteinander vereinigen: Shakespeare tat es, indem er allgemein menschliche Leidenschaften in ihrer denkbar höchsten, ungewöhnlichsten Potenz darstellte, wodurch sie gleichzeitig symbolisch und wieder ganz individuell erscheinen. Grillparzer wählt einen typisch tragischen Konflikt,

[1]) Klaar, Grillparzer als Dramatiker, S. 17. Klaar zeigt hier in sehr richtiger Weise die Entwicklung Grillparzerscher Dichtung von der Schicksalstragödie durch das Problemstück zum Individualdrama.

[2]) A. a. O. S. 8, 9.

wie den „Kampf des stillen Gemütes mit dem Gang der Geschichte" im Bruderzwist. Nun aber zeigt er einen solchen Konflikt keineswegs in der höchsten Potenz seiner Wirksamkeit, wodurch er symbolisch und gleichzeitig individuell werden würde, sondern er zeigt ihn unter ganz bestimmten Bedingungen und Voraussetzungen, unter tausend Zufälligkeiten des Charakters, der bis in seine kleinsten, oft nebensächlich scheinenden Eigentümlichkeiten gezeichnet wird. So kommt es, daß manchmal das Allgemein-Menschliche, das in des Dichters früheren Werken sich mit Klarheit heraushebt, in seinen späteren Stücken im Individuellen zu versinken droht, eben weil es an allzu spezielle Voraussetzungen des einzelnen Falles gebunden erscheint, um doch immer wieder aufzutauchen und das Gemüt von dem Interesse am Individuellen hinüberzulenken zu der, wenn auch nur dunkeln, Ahnung des Allgemeinen, Ewig-Wahren, Typisch-Menschlichen.[1]) —

Die Forderung des Allgemein-Menschlichen als Stoff der künstlerischen Darstellung zog nun mit Beziehung auf ein spezielles Stoffgebiet — das Wunderbare — eine notwendige Konsequenz nach sich, während wiederum die Forderung des Individuellen in gleicher Beziehung einen Kontrast der Anschauungen heraufbeschwor. Ging das Gesetz des Allgemeinen von Aristoteles aus, so beginnt auch nun wieder bei ihm die Tradition. —

In einer von Goethe ihrer hohen Liberalität wegen gerühmten Stelle seiner Poetik hatte Aristoteles das Unmögliche, Wunderbare in der Dichtung unter drei Bedingungen gelten lassen: wenn Gründe der Dichtung, Erhebung über die gemeine Wirklichkeit und der allgemeine Glaube es rechtfertigen.[2]) Die letzte Bedingung gewann durch Lessing eine ganz neue Bedeutung und ungemeine Wichtigkeit für die Entwicklung des Wunderbaren in der deutschen Poesie. Es handelt sich natürlich um die Kritik der Hamburger Dramaturgie über die Semiramis von Voltaire, deren Gedankengang wir vorerst darlegen müssen. Die kühne Neuheit, in einem französischen Trauerspiel nach

---

[1]) Ich verweise bei den kurzen Andeutungen, die ich hier nur geben konnte, auf die Abhandlungen Volkelts, Lex' und Lessings, welche viel Aufhellendes in dieser Beziehung bieten.

[2]) Poetik, Kapitel 25. Vgl. Goethe an Schiller 28. April 1797.

dem Muster Shakespeares einen Geist erscheinen zu lassen und so alle Regeln strenger Wahrscheinlichkeit umzustoßen, hatte Voltaire in der seinem Drama beigegebenen „Disputation sur la tragédie ancienne et moderne“ zu rechtfertigen gesucht. Das ganze Altertum hat an Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertum zu richten? Die Religion hat dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern? — Diese Gründe suchte nun Lessing zu widerlegen. Die Religion als solche hat in Dingen des Geschmacks und der Kritik nichts zu entscheiden. Ihr Zeugnis gilt nur als eine Art von Überlieferung des Altertums. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertum zu tun. Aber auch die Rechtfertigung, daß das ganze Altertum an Gespenster geglaubt habe, kann für den modernen Dichter keineswegs mehr hinreichen. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten wohl aus diesem Grunde recht, den Gespensterglauben zu benutzen. Der neuere Dichter hat dieses Recht nicht einmal dann, wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigeren Zeiten zurücklegt. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unseren Augen nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern um uns durch diese zu täuschen und durch die Täuschung zu rühren. Wenn wir also tatsächlich jetzt an keine Gespenster mehr glauben und dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte, wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffiert; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren. Nun aber ist die Folge dieser Gedanken doch keineswegs die, daß der Dichter nicht Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne bringen darf. Denn die Vorraussetzung, wir glauben an keine Gespenster mehr, ist durchaus falsch. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für die Wirklichkeit der Gespenster in der Geschwindigkeit den Schwung zu

geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will. So ein Dichter ist fast einzig und allein Shakespeare. [1])

Als Ergebnis dieser Ausführungen also ergibt sich erstens das negative Gesetz: Das Übernatürliche der Dichtung kann nicht dadurch gerechtfertigt werden, daß die Personen im Stücke das Übernatürliche glauben, weil die Zeit daran geglaubt hat, in der die Geschichte spielt. Zweitens die positive Regel: Das Übernatürliche muß auf einen allgemeinen Menschenglauben oder doch wenigstens den Glauben der Zeit, für die der Dichter schuf, gegründet sein.

Nun wurde aber die Rechtfertigung Voltaires durch Lessing keineswegs ganz aus der Welt geschafft, und gerade bei zwei Männern, die auf Grillparzer nicht geringen Einfluß hatten, begegnen wir ihr wieder. Heinrich Blümner führte sie in dem seinerzeit hochberühmten, auch von Grillparzer nachweislich im Jahre 1817 gelesenen Werke „Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos" [2]) an: Es ist nicht einmal notwendig, daß wir den geheimen Glauben an Sagen, Verwünschungen, Erscheinungen teilen, es reicht hin, um unser Mitgefühl zu erwecken, wenn die uns dargestellten Personen daran glauben. [3]) Mit dem gleichen Gedanken suchte Schreyvogel in der von ihm verfaßten Vorrede zur Ahnfrau die Schicksalsidee des Dramas gegen die heftigen Angriffe der Kritik zu verteidigen: Shakespeare und Calderon haben den abergläubischen Wahn finsterer Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der Ahnfrau geschehen ist, ohne daß man sie deshalb verketzert hätte. Die Sophisterei der Leidenschaften, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntnis.

Diese Lehre hat nun auch Grillparzer selbst zur Rechtfertigung seines Erstlingswerkes benutzt, obgleich doch des öfteren nachgewiesen worden, daß diese schon an sich nicht

---

[1]) IX. 227 f.

[2]) Leipzig. 1814. Vgl. Grillparzer XIV, 57. Auch Voltaires Abhandlung selbst hat Grillparzer wohl sicher gelesen. Vgl. XVI, 158.

[3]) S. 155.

ausreichende Erklärung auf die Ahnfrau nicht einmal zutreffend ist. Durch sein ganzes Leben zieht sich mit häufiger Wiederkehr in Wort und Schrift der zähe, längst von Lessing zurückgewiesene Gedanke: nicht er selbst glaube an das Schicksal, weil die Personen im Stück daran glauben. In der Zeit aber, in der das Stück spielt, hat man an Gespenster geglaubt.[1]) Die Frage über Anwendbarkeit des Fatums in der Poesie fiel für Grillparzer in dieser Beziehung zusammen mit der Frage über die Anwendbarkeit der Gespenster, der vorbedeutenden Träume usw., welch letztere sogar die geisterscheuen Franzosen in ihren Tragödien so wichtige Rollen spielen lassen.[2]) Ein solches Übernatürliches ist aber für die neueren Dichter bloß im Drama zu gebrauchen, wo die Gesinnungen der dramatischen Personen dargelegt werden und somit von selbst für die objektive eine subjektive Wahrheit eintritt; im Epos wäre seine Einwirkung Unsinn.

Nun hatte also Lessing die Rechtfertigung Voltaires mit dem Aristotelischen Gesetze zurückgewiesen, das Übernatürliche in der Dichtung müsse sich auf einen allgemeinen Menschen- oder doch wenigstens Zeit- und Volksglauben gründen, wenn es unser Mitgefühl erwecken und unsere Täuschung rege machen soll. Diese Lehre wirkte bestimmend auf alle zukünftige Ästhetik ein, und auch die, welche — meist aus mehr persönlichen Entschuldigungsgründen — zu der von Lessing verworfenen Rechtfertigung gegriffen hatten, konnten doch andererseits nicht umhin, sich der Wahrheit des Lessingschen Gesetzes unbedingt zu unterwerfen. Diese Erscheinung tritt uns in Blümner, Schreyvogel, Grillparzer entgegen. Wenn auch die Unmöglichkeit der Geisterwelt, so lehrte Blümner, dargetan werden könnte, so steht es dennoch dem Dichter frei, die in jedem Gemüte liegende Empfänglichkeit für den Glauben daran zu benutzen.[3]) In einer Kritik des Heldenspiels „Hermann“

---

[1]) Aus Gesprächen mit Grillparzer von R. Zimmermann. Jahrb. 1894, S. 344. XV, 96f; XIX, 69. Vgl. H. Bohrmann a. a. O.

[2]) XV, 96, 98. Vgl. auch Müllner, Vermischte Schriften I, 137f. (und 230), wo die gleiche Lehre begegnet, daß nur die dargestellten Personen an Gespenster etc. zu glauben brauchen. (Theaterlexikon: Geistererscheinung).

[3]) A. a. O. S. 155.

von Fouqué schrieb Schreyvogel: Das Wunderbare der Dichtung ist weder in der allgemeinen Menschennatur noch in einem mit unserer Denkart zusammenhängenden Volksglauben gegründet und also ohne poetische Wahrheit und Wirkung.[1])

Und dieser Lehre schloß sich nun auch Grillparzer in vollem Umfange an, wo seine Ausführungen nicht direkt der Entlastung seiner Ahnfrau dienten. Und das war seinen ganzen ästhetisch-dramaturgischen Anschauungen nach selbstverständlich. Er hatte sich der Lessingschen Theorie angeschlossen, daß der Dichter die Geschichte nur als Mittel zu seinem eigenen Zwecke gebrauchen dürfe, woraus ja Lessing die Falschheit des Voltaireschen Gedankens herleitete. Und dieser Zweck des tragischen Dichters war für Grillparzer, wie für Lessing, Goethe, Schiller, das Allgemein-Menschliche darzustellen, ohne Suppositionen und individuelle Zufälligkeiten. Daher also muß auch das Wunderbare, wenn es poetisch geglaubt werden oder praktisch wirksam sein soll, an die aus der Menschennatur fließende, durch den Lauf der Jahrhunderte bewährte und ausgebildete Form des Wunderglaubens gebunden sein, es muß sich als notwendig mit der allgemeinen Menschennatur und dem allgemeinen Menschengefühl verknüpft erweisen, dessen subjektive Wahrheit ewig bestehen wird, wenn auch die objektive Unwahrheit längst feststehend geworden. Wenn das Übersinnliche auf solche Art in das Sinnliche hineinspielt, so werden diese poetischen Ideen, diese subjektiven Wahrheiten als die Schatten, die das Licht des Geistes in das halbdunkle Menschengemüt wirft, für die Poesie weit brauchbarer sein als die philosophischen Ideen, die objektiven Wahrheiten, die nur den Verstand beschäftigen, aber das ahnende Gemüt unbefriedigt lassen.[2])

Grillparzer selbst hat einmal viele solcher poetischen Ideen aufgeführt, die durch den allgemeinen Menschenglauben gerechtfertigt werden.[3]) Dagegen hat Lope de Vega einmal die Annahme des bösen Sterns oder eines Unglücklichgeborenseins als poetisches Motiv verwendet. Eine solche Annahme

[1]) Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 83, S. 674 f.
[2]) XVI, 31; XVIII, 154; XIX, 69, 70; XV, 95; XV, 17. Wartenegg S. 35.
[3]) XV, 65.

aber ist nicht so in der menschlichen Natur begründet als die Ideen eines Schicksals, einer ausgleichenden Gerechtigkeit, einer Nemesis, daß man darauf wie auf ein festes Haus Wechsel ziehen könnte. Lope de Vegas Aufgabe war, uns zu seiner Idee hinzuführen, nicht von ihr auszugehen.[1]) Andererseits ist Schillers Übernatürliches immer ein solches, welches durch sein Vorkommen zu allen Zeiten sich als ein in der Menschennatur unaustilgbar Begründetes darstellt.[2]) Natürlich dachte hier Grillparzer vor allem an die Braut von Messina und den Wallenstein. An letzteren freilich nur so weit, als sich in ihm der astrologische Aberglaube Wallensteins nur als die Form darstellt, in der zu jener Zeit der allgemein menschlich begründete Schicksalsglaube auftrat. Denn den Sternenglauben als solchen hat Grillparzer unter den ewigen, allgemein gültigen Vorstellungen des Übersinnlichen nicht genannt, die Annahme eines bösen Sternes als poetisches Motiv verworfen und selbst lange Zeit bei Gestaltung seines Rudolf nach Anhaltspunkten gesucht, die ihm genügende Erklärung der Glaubensseligkeit des Königs gegeben hätten.[3])

Er fand endlich die menschlich und poetisch wahrste Erklärung, die er nur finden konnte: In einer Zeit schranken-

---

[1]) XVII, 103. An Kleist tadelte Grillparzer, daß seine Übernatürlichkeiten nicht poetischen Ursprungs sind, sondern sich auf körperliche Leiden beziehen. Solche physiologische Entwicklungen kann aber kein gewöhnlicher Mensch glauben, weil er sich nicht hineinversetzen kann. Es ist sehr charakteristisch, daß Grillparzer von dem durch die Romantik aufgekommenen Interesse am Pathologischen, daß sich ja auch heute wieder in starkem Maße kundgibt, wie auch Goethe, nichts wissen will. Vgl. Wartenegg S. 35ff. Eine „moralische Wirkung aus physischen Ursachen" wie einem Liebestrank hat Grillparzer unbedingt verworfen, daher auch den Stoff von Tristan und Isolde als unbrauchbar erklärt. Vgl. Foglar S. 32, Wiener Stammbuch S. 345. Tatsächlich ist es erst Richard Wagner gelungen, die einzig mögliche dramatische Lösung des schwierigen Problems zu finden, die dem modernen Empfinden durchaus entspricht.

[2]) XVIII, 74.

[3]) Vom Dichter der Esther. Tagespresse, Wien 1870, Nr. 177. Vgl. auch die mannigfachen Bedenken, die Schiller in Briefen an Goethe über das astrologische Motiv seines Wallenstein vorbrachte (z. B. 4. u. 7. Dezember 1798), sowie die Erwiderung Goethes namentlich vom 8. Dezember, wo er den astrologischen Aberglauben als einen allgemein menschlichen Glauben bezeichnen will.

losester Willkür, Verwirrung und Zwietracht sehnt sich ein tief innerlicher, stiller und ästhetischer Mensch, dessen tragische Tatunkraft dem Geiste der Zeit nicht gewachsen ist und all die Verwirrung nur noch mehr verwirrt, nach Ordnung und Sammlung, Frieden und Harmonie. Da er sie auf Erden nicht finden kann, erhebt sich sein Geistesflug in die Unendlichkeit, und er begreift die Welt als eine ewige Kette von Ursache und Wirkung, Einfluß und Erfolg, die in Gott ihren Anfang und ihr Ende hat. Diese ästhetische Weltanschauung, die in allen Dingen, nur nicht dem Menschen, die herrlichste, göttliche Ordnung walten sieht, gibt ihm seinen inneren Halt, läßt ihn sich selbst nicht aufgeben, ist seine Selbstrettung. Gottes Werk aber sind auch die Sterne, und nur als solche glaubt er an sie, weil sie aus seiner Hand hervorgegangen und als Glieder des harmonisch geordneten Weltsystems zu Zeugen und Verkündern der absoluten Wahrheit werden. So erhebt sich der ganz individuell in Zeit und Mensch begründete Sternglauben des Kaisers in die reinen Höhen des allgemein menschlichen Glaubens an Gott als die Harmonie der Dinge. —

Einen solch allgemeinen Mensch- oder Volksglauben hat übrigens Grillparzer nicht nur zur Rechtfertigung des Übersinnlichen, sondern auch anderer Erscheinungen, so des Abweichens von Geschichte und Sage, herangezogen, hier wohl mit direktem Zurückgehen auf die erwähnten Lehren des Aristoteles, der ja eine solche Rechtfertigung ausdrücklich angeraten hatte. Lope, sagt er einmal, ist eben dem Geiste der allgemein verbreiteten Erzählung treu geblieben, die ganz Spanien von dieser Frau (Griseldis) hatte, und so entsteht eine eigene Wahrheit, die eine poetische und daher wieder Naturwahrheit ist. Eine Wahrheit nicht in der Sache, sondern in den Gemütern.[1]) Immer wieder also begegnet uns in Grillparzers Ästhetik unter den verschiedensten Erscheinungsformen die fundamentale Unterscheidung des Poetischen und Philosophischen.

---

[1]) XVII, 199. Vgl. XVII, 110.

Kapitel III.

Das Tragische.

War das Schicksal in der griechischen Tragödie als objektive Idee und notwendige Voraussetzung des Tragischen zur Erscheinung gekommen, so soll es nach Grillparzer im modernen Drama nur noch als subjektive Idee und poetische Maschine seinen dichterischen Wert behalten dürfen, weil sich die Überzeugung der Griechen zu einer Ahnung der modernen Welt verflüchtigt hat. Die Schicksalsidee ist ursprünglich ein „Ausfluß des dem menschlichen Geiste angeborenen Strebens, dem Begründeten einen Grund aufzufinden, des Strebens, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen.“ [1]) Weil sich eine solche Verknüpfung von Ursache und Wirkung innerhalb des Tatsächlichen vom menschlichen Verstande nicht aufdecken läßt, so sieht er sich gezwungen, die Zweckmäßigkeit des Geschehenden aus einem höheren Denken und Willen herzuleiten, über der scheinbaren Willkür irdischer Begebenheiten eine übersinnliche Notwendigkeit anzunehmen, die alles so geschehen läßt, wie es geschieht.

Nach der Lehre des Aristoteles und der an ihn sich schließenden Tradition ist nun aber das Wesen des Dramas rein seiner Form nach auch ohne jede Beziehung auf eine Idee strengste Verknüpfung von Ursache und Wirkung, Notwendigkeit. Demnach bringt das Drama die Idee des Schicksals schon im Irdischen zum Ausdruck, befriedigt das Streben des menschlichen Geistes nach Kausalität schon innerhalb der sinnlichen Erscheinungen und ist nicht genötigt, auf ein Übersinnliches zu verweisen, in dem Grund und Ursache eines scheinbar Unzusammenhängenden zu finden wäre. Gerade die innere Form des Dramas aber, welche die Notwendigkeit als Erscheinung der Sinnenwelt,

---

[1]) XV, 95.

nicht als ein Postulat der Vernunft darstellen soll, weist doch wieder dem Schicksal seinen Platz in der dramatischen Kunst an.

In der Begründung berührt sich Grillparzer wiederum mit dem bereits erwähnten Werke von Blümner. Wie in jeder Begebenheit — so lehrte Blümner — äußere Ereignisse und Handlungen, die in dem Willen ihren Ursprung haben, wie überall Notwendigkeit und Freiheit zusammenwirken, so kann auch in der dramatischen Nachbildung keine Begebenheit ohne diese Wechselwirkung gedacht werden. In jedem Trauerspiel müssen daher Einwirkungen von außen eintreten, die ihren Grund nicht in dem psychologischen Zustand des Menschen haben und als solche sein Schicksal darstellen.[1]) Wenn nun Blümner alles, was unabhängig vom menschlichen Willen geschieht, als Notwendigkeit betrachtet, so kann Grillparzer diese Anschauung nur mit Bezug auf das Drama teilen. Da das Wesen des Dramas strenge Ursächlichkeit ist, so müssen alle Ereignisse, die kein unmittelbares Produkt einer freien Willenskraft sind, und die im Epos, abgesondert, als Lauf der Welt, als Zufall gelten dürften, im Drama nur als Glied einer Kette begriffen werden, die wir eben das Schicksal nennen.

Als Grillparzer von Lessing den Begriff der dramatischen Handlung als eines Ereignisses, dem Absicht zugrunde liegt, übernommen hatte, konnte er auch aus ihm auf ganz gleiche Weise die Idee des Schicksals nicht mehr subjektiv und als poetische Maschine, sondern objektiv und als notwendige Voraussetzung des Tragischen entwickeln. Die Absicht nämlich kann entweder in dem Subjekte der Tätigkeit liegen, wodurch dann eine freie Willenshandlung in die Erscheinung tritt, oder aber sie wird der Tätigkeit des tragischen Subjektes entgegengesetzt werden und zwar wieder entweder von einer anderen Person, wo dann die Freiheit des einen zum Schicksal des andern wird, oder von Umständen, welche eben der inneren Form des Dramas wegen ebenfalls die Gestalt von Absicht annehmen müssen. Und das, was auf solche Weise der Freiheit des tragischen Subjektes entgegengesetzt wird und unabhängig von seinem Willen geschieht, nennen wir im Drama

---

[1]) A. a. O. S. 162.

das Schicksal, das demnach ein Anthropomorphismus, eine Personifikation der Naturnotwendigkeit, der von unserem Willen unabhängigen äußeren Umstände genannt werden kann.[1])

Daß der Kampf der Freiheit mit der Notwendigkeit das Wesen der tragischen Kunst ausmache, ist der Inhalt aller Aufsätze Schillers über diesen Gegenstand, wodurch er der romantischen Ästhetik die Richtung wies und — wenn auch zum Teil nur negativ — bestimmend auf Grillparzers Anschauungen vom Tragischen eingewirkt hat. Schillers Ausgangspunkt war die Kantische Ethik, welche die zwei Prinzipien im Menschen, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Natur und Freiheit einander gegenüberstellte. Als sinnliches Wesen ist der Mensch der Naturnotwendigkeit, dem Schicksal unterworfen. Natur sind alle äußeren Umstände, Begebenheiten und Gewalten, welche dem Willen des Menschen nicht untertänig sind und seine Sinnlichkeit meistern. Natur sind alle Affekte, Triebe und Instinkte in ihm selbst, welche nur dem Glück und Nutzen seiner tierischen Existenz, dem sinnlichen Selbsterhaltungstriebe dienstbar sind und den Willen zu bestimmen versuchen. Aber der sittliche Mensch ist ein freies, sich selbst bestimmendes Wesen. Kraft der göttlichen Vernunft erhebt er sich — das einzige aller irdischen Geschöpfe — hoch hinaus über die Naturnotwendigkeit, bricht alle Fesseln des Schicksals und macht sich in ideellem Sinne selbst zum Herrn der Natur. Die Aufgabe der Tragödie aber ist es nun, den Menschen im Kampfe der sittlichen Freiheit mit der sinnlichen Naturnotwendigkeit darzustellen und den Sieg der Freiheit des sittlichen Willens über alle Mächte des Schicksals zu verherrlichen, welche wohl sein physisches Sein vernichten, aber nie seine moralische Selbstbestimmung aufzuheben vermögen. —

Auf diese erhabene Lehre gründeten nun die Romantiker ihre Theorie des Tragischen, das sie, wie auch Schiller, als den Sieg der Freiheit über die Notwendigkeit bestimmten.[2]) In Österreich hatte diese romantische Doktrin einen energischen

[1]) XV, 93, 100; XVII, 111.

[2]) Vgl. z. B. A. W. Schlegels Wiener Vorlesungen. Fünfte Vorlesung S. 72 u. öfter. Schelling, Philosophie der Kunst (Sämtliche Werke Abt. I, Bd. 5) S. 693 ff. Fr. Schlegel, Über d. Stud. d. gr. Poesie S. 142.

Vorkämpfer: Heinrich von Collin, der das Drama als die Darstellung einer Handlung bezeichnete, aus deren Anschauung der Sieg der Freiheit über die Naturnotwendigkeit erhellet, welche Anschauung die Menschheit mit dem höchsten Triumphgefühle ihrer Würde beseligt.[1]) Eine solche Definition erklärte Schreyvogel im Sonntagsblatt für völlig falsch, ja lächerlich, und rechnete sie zu den übersinnlichen Kostbarkeiten der neuen Schule. Denn niemals kann auf solche Weise der Zweck der Tragödie erreicht werden, Mitleid und Furcht zu erwecken.[2]) An Schreyvogels Seite aber erblicken wir Grillparzer im Kampfe gegen Schiller und die Romantik.

Wieder geht er — 1819 — von der inneren Form des Dramas aus, welche strengste Kausalität zum obersten Gesetz des tragischen Dichters macht. Das Kausalitätsband ist nun, den Begriff der Freiheit vorausgesetzt, seiner Möglichkeit nach ein doppeltes: nach dem Gesetz der Notwendigkeit, d. i. der Natur, und nach dem Gesetze der Freiheit. Unter dem Notwendigen wird hier alles dasjenige verstanden, was, unabhängig von der Willensbestimmung des Menschen, in der Natur oder durch andere seinesgleichen geschieht, und was, durch die unbezweifelte Einwirkung auf die untern, unwillkürlichen Triebfedern seiner Handlungen, die Äußerungen seiner Tätigkeit, zwar nicht nötigend, aber doch anregend bestimmt. Bei Menschen von heftigen Neigungen und lebhaftem Temperament ist eine solche Einwirkung oft so stark, daß sie alle Tätigkeit der Freiheit aufzuheben scheint. Selbst die Besten werden durch sie zum Schlimmen fortgerissen, weil diese Triebfedern einen Grad von extensiver und intensiver Größe erreichen können, wo fast nur ein halbes Wunder möglich machen kann, ihnen zu entgehen. Das nun, was außer unserm Willenskreise, unabhängig von uns, also notwendig vorgeht und, ohne daß wir es nach Willkür bestimmen könnten, auf uns bestimmend (nicht nötigend) einwirkt, nennen wir im Zusammenhange und unter dem für die ganze Natur geltenden Kausalitätsgesetze

---

[1]) Werke V, 94 f. (Über den Chor im Trauerspiel); S. 108 ff., 129 (Briefe über die Charakteristik im Trauerspiele).

[2]) Sonntagsblatt I, 264 (Briefe über die neueste Literatur). Gesammelte Schriften Abt. 2, II, 189—196.

als Ursache und Wirkung stehend gedacht, Verhängnis oder Schicksal.[1])

Soweit also stimmt Grillparzer mit Schiller und seinen Nachfolgern überein. Nun aber fährt er, ganz wie es Schreyvogel getan hat, fort: Im Trauerspiele wird entweder der Freiheit über die Notwendigkeit der Sieg verschafft, oder umgekehrt. Die Neueren halten das erstere für das allein Zulässige, worüber ich aber ganz der entgegengesetzten Meinung bin. Die Erhebung des Geistes, die aus dem Siege der Freiheit entspringen soll (hier richtet sich Grillparzer, wie Schreyvogel, ganz deutlich gegen Schlegel und Collin), hat durchaus nichts mit dem Wesen des Tragischen gemein und schließt nebstdem das Trauerspiel scharf ab, ohne jenes weitere Fortspielen im Gemüte des Zuschauers zu begünstigen, das eben die eigentliche Wirkung der wahren Tragödie ausmacht.[2]) Noch im Jahre 1857 wandte sich Grillparzer in einer eigenen kleinen Aufzeichnung gegen Schillers Aufsatz über das Pathetische: Schillers Anschauung, das Tragische liege in dem Widerstande der geistigen Kraft gegen die sinnliche Gewalt, wird schon durch Romeo und Julie widerlegt, in welchem Drama auch nicht der geringste Widerstand gegen die Empfindung geleistet wird, und doch ist Romeo und Julie im höchsten Grade tragisch.[3])

Daß sich Grillparzer so schroff gegen die Theorie Schillers und der Romantiker wendete und sie geradezu umkehrte, das ist natürlich nicht nur auf die Einwirkung Schreyvogels zurückzuführen, sondern liegt in der Lebens- und Weltanschauung des Dichters selbst tief begründet. Drei Gedanken sind es, die hier in Betracht gezogen werden müssen. Grillparzer war, wie wir schon ausführten, durchaus im Gegensatz zu Kant und Schiller und in Übereinstimmung mit Hamann, Herder und auch Goethe, der Überzeugung, daß die Sinnlichkeit des Menschen, seine Triebe, Instinkte und Neigungen ganz ebenso „göttlich" seien wie die Vernunft. —

---

[1]) XV, 87. Vgl. Kuh, Zwei Dichter Österreichs (Pest 1872): Franz Grillparzer S. 24. „Wir Menschen kämpfen stets mit unserm Innern und mit einem Fremden, das von außen her auf uns eindringt."

[2]) XV, 87—88.

[3]) XVIII, 73.

Schiller war von seinem Kantischen Standpunkte aus zu seiner Lehre vom Tragischen gekommen, weil er, wie Kant, die Aufgabe des menschlichen Lebens in die Sittlichkeit setzte und so die Tragödie zur Verherrlichung des eigentlichen Menschheitszweckes bestimmte. Er ging darin so weit, daß er geradezu die Anschauung aussprach, der Mensch lebe nur deshalb, um sittlich zu sein, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig, weswegen Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht in höchstem Maße geeignet ist, Gegenstand der tragischen Kunst zu werden. [1]) Gegen diese rigoristische Lebensauffassung hat sich Grillparzer ohne Namensnennung wiederholt gewendet. Zum ersten Male im Jahre 1820, also unmittelbar nach jener Studie vom Tragischen. „Wer Sittlichkeit zum alleinigen Zweck des Menschen macht, kommt mir vor wie einer, der die Bestimmung einer Uhr darin fände, daß sie nicht falsch gehe.“ Der gleiche Gedanke wurde in den Jahren 1822, 1833, 1837 wiederholt: Die Sittlichkeit zum Zwecke des Lebens machen, ist durchaus widersinnig. Unter den Mitteln steht sie obenan. [2]) Demnach konnte Grillparzer unmöglich in dem Siege der Sittlichkeit über die Sinnlichkeit das Wesen des Tragischen erkennen.

Dazu aber kam noch ein Drittes. Schiller hegte, wie auch Kant, an der übersinnlichen Willensfreiheit des sittlichen Menschen keinen Zweifel. Die Vernunft erhebt sich über die Naturnotwendigkeit und ist selbst unter dem stärksten Zwange der Natur und Sinnlichkeit fähig, sich selbst zu bestimmen. Das ist die notwendige Voraussetzung seiner Lehre vom Tragischen. Grillparzer war anderer Meinung: er neigte stark zu der Theorie der Willensdetermination, zum mindesten gab es für ihn keine Gewißheit der Willensfreiheit, sondern völlige Unsicherheit. Es scheint, als wäre er unter dem Eindruck der Spinozistischen Philosophie zu seiner Auffassung bestimmt worden. Wenigstens läßt das die Ethik des Dichters ahnen. Im Jahre 1822 hatte er bei Spinozas Lektüre niedergeschrieben: „Geht denn aus der Spinozistischen Ansicht (daß auch der Mensch keine Ausnahme der Naturnotwendigkeit machen könne) fürs

[1]) Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen, X, 10.

[2]) XV, 164, 165.

Praktische etwas anderes hervor als jener denkbar höchste Grundsatz: sich selbst nichts verzeihen und den andern alles?"[1]) Und noch im Jahre 1843 sagte er zu Foglar: Da die Freiheit des Menschen zu den unentschiedenen Fragen gehört, so sollen wir über uns wachen, als ob wir frei wären, und die andern entschuldigen, als ob sie es nicht wären.[2]) Aber auch unter Voraussetzung der Willensfreiheit hat Grillparzer die Erkenntnis des Spinoza geteilt, daß doch die menschlichen Affekte und Leidenschaften den Willen so weit determinieren können, daß alle Freiheit aufgehoben erscheint, und dieser Gefahr sind selbst die Sittlich-Besten ausgesetzt.

Aus dieser Lebensanschauung heraus mußte Grillparzer zu der Überzeugung kommen, das Tragische liege nicht in dem Siege der sittlichen Freiheit über die sinnliche Naturnotwendigkeit, wie Schiller und seine Nachfolger es lehrten, sondern gerade umgekehrt in dem Siege der Notwendigkeit über die Freiheit, wie es auch Schreyvogels Meinung war. Das heißt aber: Ein sittlich hochstehender Mensch wird durch den Zwang der von seinem Willen unabhängigen äußeren Umstände und Begebenheiten, welche bestimmend auf die unteren Triebfedern seiner Handlungen, Triebe und Instinkte, Neigungen und Leidenschaften, einwirken, dazu gebracht, unter dem Zwange einer solchen äußeren und inneren Willensdetermination, d. h. des Schicksals, die Prinzipien der Vernunft aufzugeben und so — unschuldig und gerecht, weil unfrei — eine Schuld auf sich zu laden, welche die sittliche Weltordnung zu vernichten droht. Jede „Störung des ewigen Rechtes" aber muß, wie es auch Schillers Weltanschauung war, seine Sühne finden, und der moralisch Gefallene geht auch physisch unter. Grillparzers Ästhetik betont also den Begriff der „tragischen Schuld", welchen Schillers philosophische Aufsätze nicht aufzuweisen haben.[3]) Tragisch ist die Schuld eines sittlichen Menschen, der durch Willensdetermination seine Freiheit verliert und dadurch schuldig wird. Nach Schillers Lehre kann ein gänzlich

[1]) XIV, 26.

[2]) Foglar S. 20.

[3]) Sonst hat Schiller, z. B. in Briefen, ebenfalls den Begriff der tragischen Schuld entwickelt, wie er ja auch in seinen Dramen ausgeprägt ist.

Unschuldiger, ein bis zum Tod moralischer Mensch unter dem Zwange des Schicksals untergehen, d. h. physisch untergehen, ohne doch seine sittliche Selbstbestimmung im Kampf mit den Mächten der Sinnlichkeit und der äußeren Natur auch nur einen Augenblick aufzugeben. Die Tragödie, lehrte Schiller, zeigt uns den physischen Untergang des Unschuldigen und den sinnlichen Triumph des Verbrechers. Auch Grillparzers Studie spricht von dem Schicksal, das den Gerechten hienieden fallen läßt und den Ungerechten siegen. Der Gedankengang der Ausführungen aber macht es notwendig, unter dem Gerechten eben einen sittlichen Menschen zu verstehen, der nur durch Willensdetermination schuldig geworden ist, der demnach nicht nur physisch, sondern tatsächlich auch, wenn auch nur unter dem Zwange des Schicksals, moralisch untergegangen ist. Denn wenn Grillparzer hier den bis zu seinem Tode wirklich unschuldigen und gerechten Menschen gemeint hätte, so würde er sich ja gar nicht im Widerspruch mit Schiller, Schlegel, Schelling und Collin befinden, welche ja nur den sittlichen, nicht sinnlichen Sieg der Freiheit als das Wesen des Tragischen bestimmten.

Infolge einer falschen Auffassung dieser Studie aber wurde Volkelt dazu geführt, Grillparzers Theorie durch seine eigenen Stücke zu widerlegen, was durchaus nicht angängig ist. Nachdem Volkelt die in jenem Aufsatz ausgesprochenen Gedanken von Freiheit und Schicksal kurz berührt, fährt er fort: „Das Tragische liegt also darin, daß der Mensch durch das Schicksal zerschmettert wird. Es klingt ganz an Schopenhauers Auffassung vom Tragischen an, wenn er sagt, das Tragische zeige uns den Fall des Gerechten und den Sieg des Ungerechten, es lehre uns das Nichtige des Irdischen erkennen, es gebe dem unbestimmten, formlosen Schmerz über die Übel des Lebens Gestalt und Grenze, es lasse uns den strauchelnden Mitmenschen bedauern, den Fallenden lieben.“ Schon der Vergleich mit Schopenhauer zeigt, daß Volkelt von der irrigen Meinung ausgeht, es handle sich um einen wirklich Unschuldigen, der vom Schicksal zerschmettert wird. Die folgende Widerlegung durch Grillparzers eigene Dramen aber zeigt ganz klar, daß Volkelt den eigentlichen Punkt des Tragischen, den Grillparzer im Auge hatte, nicht getroffen hat. „Während

Grillparzer außer der Ahnfrau besonders noch die Medea als Bestätigung für seine Anschauung anführen kann, so werden wir ihm vor allem die Sappho und Des Meeres und der Liebe Wellen entgegenhalten. Freilich werden auch Sappho und Hero durch die Macht der Dinge, Menschen und Verhältnisse, in die sie gestellt sind, vernichtet (von der den Willen im Inneren determinierenden Sinnlichkeit spricht merkwürdigerweise Volkelt gar nicht); aber zugleich erscheint in ihrem Untergange ihr Selbst, das, was sie wesenhaft sind, und was sie erstrebt und vertreten haben, als eine wohlberechtigte, ja als die höhere Art der Menschlichkeit. In ihrem Untergang sind sie doch in ideellem Sinne siegreich; ihre Erlösung ist nicht bloß negatives Loswerden des Lebens, sondern sie besteht zugleich in der positiven Erhaltung ihres wesenhaften Seins und Strebens unter den ewigen Werten der Menschheit. So widerlegt Grillparzer seine Theorie durch seine eigenen Stücke.“ [1])

Selbst wenn man Volkelt diese Art des Sieges der Freiheit über die Notwendigkeit in Sappho und Hero zugibt, so muß man doch erwidern, daß diese Art des Sieges eben absolut nichts mit dem Siege zu tun hat, welchen Grillparzer als das Wesen des Tragischen verworfen hatte. Demnach kann auch der Nachweis eines solchen Sieges keineswegs des Dichters Theorie widerlegen, daß die Freiheit des Menschen von der Notwendigkeit überwältigt werden müsse, damit der Eindruck des Tragischen erweckt werde. Denn bei Grillparzer handelt es sich ja lediglich um die moralische Selbstbestimmung, welche unter dem Zwange der den Willen determinierenden, äußeren und inneren Umstände, d. h. des Schicksals, aufgehoben wird, wodurch dann das tragische Subjekt schuldlos, weil unfrei, in Schuld gestürzt wird. Volkelt hat den Begriff der tragischen Schuld, um den sich bei näherem Zusehen der ganze Aufsatz Grillparzers dreht, völlig unberücksichtigt gelassen, wodurch seine Widerlegung hinfällig wird. Daß sich freilich, wie in allen Dramen des Dichters, so auch in Sappho und Hero eine tragische Verschuldung offenbare, hat Volkelt selbst meisterlich dargelegt. Nur hat er — ganz naturgemäß — des Dichters eigene Auffassung von den Gründen des Schuldig-

---

[1]) A. a. O. S. 168—169.

werdens auch hier nicht hinreichend berücksichtigt; die Idee des Schicksals — für Grillparzer ungemein wichtig — kommt in seinem so tief angelegten Werke keineswegs ganz zu ihrem Rechte, wenn Volkelt auch im Anschluß an die Besprechung der Ahnfrau einige vortreffliche Ausführungen über „die Schicksalsidee bei Grillparzer" gegeben hat. Denn in ihnen handelt es sich nur einerseits um die übersinnliche Schicksalsmacht, wie sie im Goldenen Vließ und der Libussa zur Erscheinung kommt, andererseits um die überindividuelle Gesetzmäßigkeit, welche jede Tragödie uns vor Augen führt. Von dem Schicksal, wie es Grillparzer nach Schillers Vorgang als die Voraussetzung des Tragischen auffaßte, durch das die tragische Schuld überhaupt erst auf den an sich Unschuldigen gewälzt wird, ist bei Volkelt nirgends die Rede.

Und doch tritt es keineswegs nur in der Theorie des Dichters auf, sondern bestimmt auch das Tragische seiner Dramen. Da eine nähere Begründung und Darlegung dieser Anschauung eine eigene und umfängliche Behandlung des bedeutsamen Gegenstandes erforderlich machen würde und wir überdies noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen, so möchte ich hier nur darauf hinweisen, wie die große Trilogie, welche gerade zu jener Zeit entstand (1818—20), da Grillparzer die behandelte Studie — 1819 — niederschrieb, tatsächlich ein glänzender Beleg seiner Lehre geworden ist, so daß sich schon in dieser Hinsicht Theorie und Praxis hier durchaus decken. Denn Medea ist die Tragödie der an der Notwendigkeit scheiternden Freiheit.[1])

Im Vorspiel erscheint Medea ganz Wille, Kraft und ungebändigte Freiheit. Keiner hat Macht über sie, selbst ihr Vater nicht, und keiner soll sie auch je gewinnen; denn selbst den Fesseln der Liebe will Medea sich niemals beugen, um die göttliche Selbstbestimmung, die absolute Willensfreiheit sich zu bewahren. Als Peritta, die verstoßene Gespielin, noch einmal vor ihr sich zu rechtfertigen sucht, daß sie zum Hirten ins Tergener Tal gegangen:

---

[1]) Man denke hier vor allem daran, daß Grillparzer gerade im Jahre 1819 Schopenhauers Lehre vom Willen und von dem tragischen Leiden der Welt und des Menschen durch den Willen kennen gelernt hat.

„Es riß mich hin, ich war besinnungslos,
Und nicht mit meinem Willen, nein —“

da spottet Medea:

„Ei hört!
Sie wollte nicht und tat's! — Geh! du sprichst Unsinn!
Wie konnt' es denn geschehn,
Wenn du nicht wolltest? Was ich tu', das will ich,
Und was ich will — je nu, das tu' ich manchmal nicht.“

Sie muß am eigenen Leibe erfahren, wie unrecht sie mit diesen Worten hatte. — Um das goldene Vließ zu gewinnen, erschlägt Aietes, der Vater, den griechischen Gastfreund, ohne daß ihr Wille es zu hindern vermag. Und auch an ihr muß der Fluch des Phryxus sich vollziehn.

Vom Glanze des goldenen Vließes angelockt, naht aus dem heiteren Griechenland Jason als Rächer des Erschlagenen dem finstern Kolcherreich. Medea will, wenn auch widerstrebend, Vater und Heimat dem drohenden Verderben entreißen und den fremden Eindringling vernichten. Im selben Augenblicke aber, da sie Jason selbst erblickt, wird sie von heißester Liebe zu ihm gepackt, und sie kann die gewollte Tat nicht tun.

„Gefallen muß dir, was dir gefällt;
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft.
Doch steht's nicht bei dir, die Neigung zu rufen,
Der Neigung zu folgen steht bei dir,
Da beginnt des Wollens sonniges Reich,
Und ich will nicht! Medea will nicht! —

Aber Medea muß. Um einer zweiten Begegnung mit Jason zu entgehen und vor der eigenen Leidenschaft sich zu retten, will Medea in die Einsamkeit flüchten.

„Zwei Wege sind. Einer nah am Lager des Feindes,
Der andre rauh und beschwerlich, wenig betreten,
Über die Brücke führt er am Strom.“

Den zweiten soll Medea geleitet werden. Aber

„Der Sturm hat die Brücken abgerissen heut' Nacht,“

und Medea muß am Lager Jasons vorüber, ihr bleibt keine Wahl. Dieser „Zufall“ führt die Begegnung mit Jason herbei, den sie fliehen wollte, und ein gewaltiges Ringen zweier aufeinanderstoßender Willenskräfte entsteht. Medea will ihrem

Vater, ihrer Heimat getreu bleiben, sie will die Leidenschaft zu dem geliebten Manne niederkämpfen und ihre eigene Natur bewahren. Aber dem innern Ansturm der elementaren Leidenschaft und der zwingenden Übermacht des männlichen Willens kann Medeas Wille nicht widerstehn, und nach heißem Kampfe wird seine Freiheit gebrochen. Dann verläßt Medea Vater und Heimat und folgt als gehorsame Braut dem heißgeliebten Manne.

Von nun an ist sie Jasons Willen bedingungslos untertänig. Sie umfaßt flehend seine Kniee, droht sich selbst zu töten, daß sie ihm nicht den Weg zum fluchbeladenen Vließe weisen müsse. Aber Jason besteht auf seiner Forderung, und Medea tut es. — Sie hält den todesmatten Bruder in ihrem Arm und fleht um Schonung. Vor dem unerbittlichen Trotze Jasons stürzt sich Absyrtus aus den Armen der Schwester in die Wellen. Medea will ihm folgen, aber man hält sie zurück. So zieht sie schuldbeladen mit dem Mörder ihres Bruders nach Griechenland. „Sie wollte nicht und tat's." Die unerbittliche Notwendigkeit fesselte ihren freien Willen, daß sie schuldig werden mußte. Damit ist der erste Teil einer gewaltigen Freiheitstragödie beendet.

Je weiter sich nun Medea von ihrer finsteren Heimat entfernt, deren lichtloses Dunkel sie Jason wie ein heller Sonnenstrahl erscheinen ließ, desto mehr erkaltet die Liebe Jasons, dem sie in Griechenlands heitern Gefilden unter den hochkultivierten Männern und Frauen seines Landes abschreckend und barbarisch dünkt. Im Verzweiflungskampfe um die Liebe des Gatten hat Medea nur die eine Sehnsucht, sich mit letzter Aufopferung ihrer geknechteten Persönlichkeit den fremden aufgezwungenen Sitten anzupassen. Aber alle Versuche, Griechin in Griechenland zu werden, scheitern an der angeborenen Wildheit ihrer Natur, die sich gegen den Ernst ihres Willens empört, und an dem Widerstande der Gesellschaft, welche sie, die fremde Barbarin, ausstößt und verachtet, ohne ihr je Gelegenheit zu geben, ihren Willen zum Hohen zu verwirklichen. Jason aber kann es nicht vergessen, daß er um ihretwillen allen Träumen von Ehre, Ruhm und Glück entsagen muß, seines Erbes beraubt, aus Stand und ellschaft verstoßen, heimatlos und rechtlos im Lande

mit ihr umherirren muß, die er doch nicht mehr lieben kann. Als sie beide eines Mordes wegen, den er von ihr verlangt, und den sie nicht einmal wirklich begangen, der Bannfluch trifft, da wälzt er feig und elend auf sie allein alle Schuld und sagt sich von ihr los, um an Kreusas, der lichten Griechin Seite, ein neues Leben voll Macht und friedlichen Glückes zu beginnen.

Als Letztes, das ihr auf der Welt noch bleibt, verlangt Medea die Kinder für sich, und sie will den Göttern danken, wenn man sie ihr gewährt: das Glück der Mutter soll sie für alle Leiden und Enttäuschungen der Gattin voll entschädigen. Aber vor die Wahl gestellt, fliehen die eigenen Kinder vor der unfreundlichen, wilden Mutter zu der sanften und lieblichen Kreusa. Das ist zu viel, und im Übermaße der Knechtung bäumt sich die mißhandelte Persönlichkeit noch einmal empor. Alles Wilde, Barbarische ihrer Natur, das sie aus Liebe zu Jason nur mühsam niedergezwungen, bricht wie ein verheerender Bergstrom hervor. Ihre übergroße Liebe bog sich in übergroßen Haß, und ihre vernichtete Seele lechzt nach furchtbarster Rache an Jason, ihrem Verderber. Da tötet sie Kreusa und die eigenen Kinder.

So endet die Tragödie der an der Notwendigkeit scheiternden Freiheit. Zur Sühnung der Verbrechen, die um den Besitz des goldenen Vließes begangen, muß Medeas stolze Willenskraft von dem rohen Zwange des Schicksals gebrochen werden. Was sie wollte, konnte sie nicht tun. Was sie tat, wollte sie nicht. Die Theorie des Tragischen, die Grillparzer im Jahre 1819 aufstellte, geht Hand in Hand mit seiner Dichtung, die er 1818—20 gestaltete. —

Die blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal, dem der physische, nicht der moralische Mensch unterliegen muß, ist immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Dies ist es, was uns nach Schillers Auffassung auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird, und für unsere Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Auf der höchsten Stufe aber, zu welcher die

tragische Kunst sich erheben kann, muß auch diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal wegfallen und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verlieren. Dann gesellt sich zu unserm Vergnügen an moralischer Übereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloß ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen soweit voranleuchtete. Der neuern Kunst, welche den Vorteil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten.[1])

Aus diesen Gedanken Schillers hat sich ganz deutlich die romantische Doktrin einer christlichen Tragödie entwickelt. Im Gegensatz zu dem heidnischen Trauerspiel der Griechen, welches sich mit den Grundsätzen der christlichen Religion nicht mehr vereinbaren läßt, verlangten die Romantiker, daß im modernen Drama das antike Schicksal in Gestalt einer Vorsehung erscheine. Als den höchsten Vertreter der christlichen Vorsehungstragödie feierten sie Calderon, der ihnen zum Inbegriff romantischer Tragik wurde.[2]) Auch gegen diese Forderungen wendete sich Schreyvogel, wie er den Sieg der Freiheit als Wesen des Tragischen verworfen hatte. In seinem Aufsatz „Über den Gebrauch des Ausdrucks ‚romantisch' in der neueren Kunstkritik", der, wie wir noch sehen werden, mit dem größten Teil seines Inhalts in Grillparzers Anschauungen aufging, schrieb der Dramaturg: Ich behalte mir vor, von dem standhaften Prinzen zu sprechen, wenn ich Gelegen-

[1]) Über die tragische Kunst. X, 26—27.

[2]) Vgl. Schlegel, Wiener Vorlesungen II, 30. Vorl. S. 257, 263 u. oft. ·leich der Phädra des Racine mit der des Euripides usw.

heit haben werde, den Lesern meine Gedanken über die abenteuerliche Idee einer Vorsehungstragödie vorzulegen, von deren versuchter Einführung in die Kunsttheorie es zweifelhaft ist, ob sie den Zwecken der Kunst oder der Würde der Religion mehr widerspreche.[1])

Diese Gelegenheit hat nun leider Schreyvogel nicht mehr gehabt, und der Vorsatz ist unausgeführt geblieben. Wir werden aber nicht fehl gehen, wenn wir in Grillparzers betreffenden Niederschriften einen Ersatz für die ungeschriebenen Gedanken des Dramaturgen erblicken, und das umso mehr, als des Dichters Anschauung über die Idee einer christlichen Tragödie nach dem Erscheinen jener Abhandlung Schreyvogels einmal ganz die gleiche Form, wie bei Schreyvogel, angenommen hat: „Zudem tun diejenigen, die das Heilige durch die Kunst verherrlichen wollen, weder der Kunst noch dem Heiligen einen Gefallen." Und Grillparzer begründet seine Ansicht so: „Denn das Heilige, das der Phantasie bedarf, um ins Herz zu kommen, ist ein erlogenes, und das Kunstgefühl, das, um aufgeregt zu werden, einen Gegenstand braucht, der das hat, was Kant Interesse nennt, ermangelt des Schönheitssinnes."[2]) Aber schon einige Jahre vorher und zwar in dem Jahr, da Grillparzer mit Schreyvogel in persönlichen Verkehr trat, taucht zum ersten Male die Abweisung der Vorsehungstragödie auf, ohne daß es sich im einzelnen entscheiden läßt, welche Gründe seiner Anschauung Grillparzer von Schreyvogel übernommen hat, welche er den Gedanken des Dramaturgen neu hinzufügte. Da schreibt er 1816 in unmittelbarem Anschluß an die Lektüre von Schlegels Wiener Vorlesungen, die Griechen seien weit entfernt gewesen, mit der Idee von Fatum einen bestimmten Begriff verbunden zu haben. Es war ihnen wohl nichts, als der unerklärte Grund (das unbekannte Absolute), das allen Veränderungen,

---

[1]) Sammler, 1818, Nr. 23—25. Schon im Jahre 1794 hatte Schreyvogel einen Aufsatz geschrieben „Der Glaube an Vorsehung nach Grundsätzen der Vernunft" (Österreichische Monatsschrift 1794. I, 285), in dem sich der Verfasser überhaupt vom Standpunkte der Aufklärung gegen die Aufstellung einer Vorsehung als unsittlich und heuchlerisch wendete.

[2]) XV, 89. Vgl. auch die gleichzeitig im Anschluß an Bouterwek entstandene Studie über religiöse und poetische Entzückungen. XV, 57.

allem Wollen, Handeln, wohl auch Sein, zugrunde liegt. Daher erscheint es auch bei ihnen in den verschiedensten Gestalten. Später gab Grillparzer ganz dem gleichen Gedanken eine andere Form: Die Griechen nannten Schicksal die unbekannte Größe = X, die den Erscheinungen der moralischen Welt zugrunde liegt, deren Ursache unserem Verstande verborgen bleibt, ob wir gleich ihre Wirkungen gewahr werden.[1]) Nun aber die Idee der Vorsehung an die Stelle des Fatums als Prinzip der romantischen Tragödie einzuführen, wie Schlegel es will, ist nach Grillparzers Anschauung Unsinn. Denn unter diesem Gesichtspunkte ist der Schmerz und Tod kein Übel mehr, und jede mit der Vorsehung im Kampf stehende Leidenschaft ist verbrecherisch und hört auf, tragisch zu sein.[2])

Als Grillparzers Ahnfrau, die ihn natürlich im letzten Grunde zu diesen Aufzeichnungen bestimmte, im Jahre 1817 erschienen war, erregte sie einen wahren Sturm im deutschen Blätterwald, und der Kampf um die heidnische oder christliche Tragödie bildete die viel erörterte Frage des Tages. In Wien selbst waren zwei Zeitschriften, der Sammler und die Wiener Modenzeitung, der Schauplatz des Kampfes. Hier tauchte auch in dem Für und Wider der Meinungen der Versuch einer Vermittlung in Gestalt der Idee des „christlichen Fatums" als Grundprinzips der modernen Tragödie auf.[3]) Durch diesen Kampf wurde Grillparzer im Jahre 1817 angeregt, seine eigene Meinung dem Publikum zu unterbreiten. Nachdem er seine Idee des antiken Fatums als der unbekannten Größe = X entwickelt hatte, die dem menschlichen Bestreben, ein Kausalitätsband unter den Erscheinungen der moralischen Welt herzustellen, ihren Ursprung verdankt, suchte er nachzuweisen, daß auch das Christentum die Lage der Dinge nur scheinbar geändert habe. Die Begründung ist fein und stichhaltig. Der

---

[1]) XV, 95; XVI, 57.

[2]) XVI, 56—57.

[3]) Vgl. Sammler. Lit. Anz. Nr. 3. Notizenblatt Nr. 20, 21. Modenzeitung 22. März, 2. April, 23. April, 7. 10. Mai 1817. Beteiligt waren die ·er Schriftsteller Jeitteles, Hohler, Günther, Weißenbach, Hebenstreit. ach „Die Ahnfrau" von Müllner. Ztg. f. d. eleg. Welt 1817 Nr. 105—8.

allmächtige Gott des Christentums, der in seinen Händen die Gründe alles Seins und Werdens hält, kann wohl das Gemüt befriedigen, das, vom obersten Gliede beginnend, das Irdische an jenes knüpft, nie aber den Verstand und die Phantasie. Denn der Verstand beginnt seiner Natur nach von dem, was er faßt, und wird nun vergeblich in der Stufenfolge seiner Schlüsse zu dem letzten Ring in der Kette der Dinge, zu Gott, emporzusteigen versuchen. Da springt die Phantasie für ihn ein und verknüpft die hier und dort sichtbaren Ringe der in Dunkel gehüllten Kette mit ihrem Bande, wo denn wieder die Idee des Schicksals zur Erscheinung kommt.[1])

Aus dieser Studie entwickelte sich im folgenden Jahre eine kleine Aufzeichnung, indem hier die verschiedene Tätigkeit des Verstandes und der Phantasie in Gestalt von Wissenschaft und Poesie einander gegenüber gestellt wird. Die Wissenschaft hat es mit Begriffen zu tun, die Poesie mit Bildern. Die Wissenschaft sucht den denkbar letzten Grund auf, die Poesie den letzten sinnlich erkennbaren, bildlich darstellbaren.[2]) Um die gleiche Zeit eignet sich Grillparzer von Kant die Unterscheidung einer poetischen und philosophischen Idee an und kann nun auch mit dieser Hilfe das Schicksal als poetische Idee gegenüber der philosophischen Idee der Vorsehung rechtfertigen. Freilich, meint er, muß die poetische Idee auf einem unvertilgbaren Urgefühl der Menschennatur beruhen.[3]) Gleich hat er aus diesem hingeworfenen Zusatz im nächsten Jahre einen neuen Grund entwickeln können: Die heidnische Weltansicht ist die Naturansicht, darum ist sie für die Poesie brauchbarer. Die christliche beruht auf Suppositionen. Sie ist daher ihrem Wesen nach bedingt und beschränkt, während die heidnische ewig gelten wird.[4]) In späteren Jahren (1845—46?) kam Grillparzer noch einmal auf den alten Streitpunkt zurück, ohne indes ein wesentlich neues Moment seiner Anschauung beizufügen.[5])

---

[1]) XV, 95.
[2]) XV, 98—99.
[3]) XV, 99—100.
[4]) XV, 101.
[5]) XV, 100.

Das Schicksal also soll in der Gestalt der Naturnotwendigkeit, nicht der christlichen Vorsehung die Freiheit des menschlichen Willens vernichten, da nur auf diese Art der Eindruck des Tragischen erzeugt werden kann, welcher den Endzweck der wahren Tragödie ausmacht. Denn „das Tragische, das Aristoteles nur etwas steif mit Erweckung von Furcht und Mitleid bezeichnet, liegt darin, daß der Mensch das Nichtige des Irdischen erkennt, die Gefahren sieht, welchen der Beste ausgesetzt ist und oft unterliegt; daß er, für sich selbst fest das Rechte und Wahre hütend, den strauchelnden Mitmenschen bedaure, den Fallenden nicht aufhöre zu lieben, wenn er ihn gleich straft, weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts. Menschenliebe, Duldsamkeit, Selbsterkenntnis, Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht wird eine solche Tragödie bewirken.“ [1])

Diese Anerkennung und Auffassung der Aristotelischen Lehre ist in mancher Hinsicht merkwürdig. Vor allem widerspricht sie dem allgemein ästhetischen Grundsatz Grillparzers, daß die Kunst ohne Interesse gefallen müsse und eine moralische Wirkung in hohem Grade unkünstlerisch sei. Grillparzer geht hierin weiter als Lessing, von dessen Auffassung sich die seinige wesentlich unterscheidet. Übereinstimmend freilich fassen sie offenbar die Begriffe Mitleid und Furcht. Auch Grillparzer macht die Sonderung zwischen der Philanthropie, d. h. den mitleidigen Empfindungen mit alleiniger Beziehung auf das leidende Objekt und der zum Affekt gewordenen Philanthropie, d. h. dem durch die Furcht für sich selbst erregten Mitleid. Denn nur durch die Philanthropie ist Grillparzers Menschenliebe, Duldsamkeit und Barmherzigkeit, nur durch die mitleidige Furcht die Selbsterkenntnis, die Hütung des Guten und Wahren für sich selbst zu erklären. Wesentlich anders aber ist die Bestimmung der durch Mitleid und Furcht erregten Wirkung des Tragischen. Lessing hatte sich mit scharfen Worten gegen die falsche Auffassung der französischen Theo-

---

[1]) XV, 88. Vgl. XII, 169, wo Grillparzer zu den aus Lessings Kollektaneen zitierten Worten: „sind lauter Umstände, die Quellen des Schreckens und des Mitleids werden könnten“ die eigene Bemerkung hinzusetzt: -eckens? Siehe Hamburger Dramaturgie φόβος des Aristoteles.“

retiker gewendet, welche diese Wirkung auf alle Leidenschaften ausgedehnt hatten. Die Reinigung soll sich nach Lessing einzig und allein auf die tragischen Leidenschaften selbst, d. h. Furcht und Mitleid und dergleichen ähnliche Empfindungen erstrecken. Grillparzer aber schließt sich hier offenbar der Auffassung Corneilles und der anderen französischen Ästhetiker an, wenn er „Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht“ als den letzten Zweck der Tragödie bezeichnet. Dadurch geht er in der Forderung einer moralischen Wirkung weiter noch als Lessing.

Eine solche Auffassung aber ist dem Geiste seiner gesamten Ästhetik so widersprechend, daß da notwendig eine Wandlung eintreten mußte. Diese Wandlung ist nun derart, daß Grillparzer sich in dem Punkt, in dem er sich bisher mit Lessing berührte, von ihm entfernt, und in dem, wo er sich von ihm entfernte, nun mit ihm berührt. Der Zweck der Umkehrung aber ist ganz deutlich eben der, die Aristotelische Lehre, die er noch nicht aufzugeben wagte, in möglichsten Einklang mit der Interesselosigkeit des Schönen und Erhabenen zu bringen.

Im Jahre 1834 ist eine Annäherung an Lessing, die allgemeiner Art ist, deutlich zu bemerken. Wie Lessing die Aristotelische Lehre, daß die Handlung wichtiger sei als die Charaktere, damit begründet hatte, daß Furcht und Mitleid, der Endzweck der Tragödie, nicht aus den Charakteren, sondern vornehmlich aus den Situationen entspringen,[1]) so machte nun Grillparzer einer Theorie Victor Hugos, daß das Interesse an dem Helden einer Tragödie im Gegensatz zu dem an der Handlung nichts anderes als ein Gefühl „de terreur, d'admiration ou de pitié“ sei, den Einwurf: „Terreur, pitié sind Empfindungen, die die Handlung begleiten, der Held, ehe er handelt, kann nur Liebe, Abneigung, Bewunderung, Haß erregen.“[2])

[1]) Hamb. Dram. IX, 403.

[2]) XVI, 143. Daß Grillparzer aus dieser Lehre auch die gleiche Konsequenz wie Lessing gezogen, ist aus seinen Aufzeichnungen nicht mit absoluter Sicherheit zu ersehen, aber doch seinen ganzen Anschauungen nach mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Die Bemerkung in einem Briefe an Ludwig II. von Bayern, der dramatische Dichter habe darin eine Ähnlichkeit mit einem König, daß in seiner Kunst, wie schon Aristoteles behauptet, die wichtigste Aufgabe die Handlung ist (Briefe, Nr. 253), kann in ihrer scherzhaften Form nicht maßgebend sein. Vgl. aber auch Bohrmann a. a. O.:

In der Zeit von 1830—40 aber schreibt Grillparzer bei Gelegenheit der Hekabe des Euripides: „Man hat über die Prologe des Euripides als zweckwidrig räsonniert. Aber vergißt man denn, daß die Stoffe der alten Tragödien allgemein bekannte Fakten waren. Aber wozu dann im Prolog bereits Bekanntes noch einmal bekannt machen? Von einigen der Zuseher war es doch möglich, daß sie das Faktum nicht, von andern, daß sie es nicht genau kannten. Da nun von einer Spannung der Neugierde im allgemeinen keine Wirkung zu erwarten war, so mußte von vornherein jeder Neugierde ein Ende gemacht, von da an aber auch die ganze Behandlung des Stoffes umgekehrt werden. Die Wirkungen, die sonst aus dem Nichtwissen des Ausganges hervorgehen, entspringen jetzt aus dem Wissen desselben. So Hekabe V. 95, die nur erfahren hat, daß Achills Schatten eine der Troerinnen zum Sühnopfer begehrt hat, und nun die Götter bittet, das Todeslos von ihrer Tochter abzuwenden, indes der Zuseher schon weiß, daß es unwiderruflich über sie verhängt ist. Die Handlung geht auf diese Art bloß unter den Personen des Stückes vor, ohne daß der Zuseher mitspielt; das Mitleid gewinnt, was die Furcht verliert, und die tragischen Leidenschaften bleiben rein.“ [1]) — Über das gleiche Thema und bei gleicher Gelegenheit hat bereits Lessing in seiner Dramaturgie eingehend gehandelt, wodurch auch Grillparzer offensichtlich zu seinen Ausführungen sich bestimmen ließ. Bei seiner Vergleichung der Merope des Euripides mit der des Maffei erblickte Lessing einen großen Vorzug des Euripides darin, daß die Zuschauer bei

---

Das Drama, dessen Seele Handlung ist .... Wäre Grillparzer nicht von der Tradition gefesselt gewesen, so hätte er natürlich dem innersten Wesen seiner eigenen Kunst nach die Charaktere höher werten müssen als die Handlung, wie es die modernen Dramatiker nach ihm, so Hebbel und Ludwig, auch wirklich getan haben, da sie mit größerer Bewußtheit und klarerer Erkenntnis vom Wesen des modernen Dramas ausgerüstet waren. Ludwig zog sogar interessanterweise in schroffstem Gegensatz zu Lessing und Grillparzer aus der Aristotelischen Forderung von Furcht und Mitleid gerade die Konsequenz, daß dann die Charaktere, nicht die Handlung, die Hauptsache seien, weil Mitleid und Furcht sich an die Menschen, nicht an die Handlung knüpfen. Dramaturgische Aphorismen, S. 509. Vgl. Hebbel, Mein Wort über das Drama! XI, 4.

[1]) XVI, 79.

ihm über den Ausgang der Handlung unterrichtet sind, während Maffei die Neugierde seiner Zuschauer bis zum letzten Moment der Entscheidung zu spannen sucht. Dabei wendet sich nun auch Lessing, ganz wie Grillparzer, gegen die Kunstrichter, Hedelin vor allem, welche die Prologe des Euripides verworfen, weil wir durch sie gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe erfahren, was der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Überraschung beruhen.

Der Unterschied zwischen der Begründung dieser Erscheinung und der Rechtfertigung des Euripides bei Lessing und Grillparzer beruht nun darin, daß Grillparzer von rein historischen und Lessing von rein künstlerischen Gesichtspunkten ausging. Während Grillparzer das sehr richtige und treffende Moment beibrachte, daß eben Euripides von vornherein allgemein bekannte Stoffe behandelte, und so von der Anspannung der Neugier keine Wirkung zu erwarten war, erklärte Lessing in engem Anschluß an die von ihm zitierten Ausführungen Diderots, der das gleiche Thema ganz allgemein ohne Beziehung auf Euripides behandelte, der tragischste aller tragischen Dichter (so hat ihn Aristoteles genannt) habe seine Kunst einer höheren Vollkommenheit für fähig gehalten, als die kindische Neugierde des Publikums zu befriedigen, und es seien höhere Zwecke der tragischen Kunst, um deretwillen der Dichter seine Zuschauer über Entwicklung und Katastrophe der Handlungen von vornherein unterrichtete. Nachdem Grillparzer und Lessing auf solche Weise in der Herleitung der Erscheinung auseinandergegangen waren, ist in der Bestimmung der so von Euripides erreichten Wirkung ein unmittelbarer Zusammenhang wahrzunehmen. Beide kommen darin überein, daß die Wirkungen des Stückes nun gerade aus dem Wissen des Ausganges entspringen, weil das tragische Mitleid auf solche Weise in viel höherem und anhaltenderem Maße erregt werden muß. —

Wenn aber Grillparzer seinem Gedanken die Form gab: „das Mitleid gewinnt, was die Furcht verliert,“ so ist aus

diesen Worten eines ganz deutlich zu ersehen: er kann die Auffassung Lessings nun nicht mehr teilen, daß sich die Aristotelische Furcht auf das fürchtende Subjekt selbst beziehen solle, vielmehr fürchtet man nach seiner jetzigen Überzeugung nur für die handelnden und leidenden Personen des Stückes. Denn nur so aufgefaßt, verliert die Furcht und gewinnt das Mitleid, je sicherer wir von vornherein wissen, was die Gestalten der Tragödie tun und leiden werden. Das sichere Wissen kann eben nicht die Furcht, sondern nur das verstärkte Mitleid aufkommen lassen.

Hat sich Grillparzer in dieser Hinsicht von Lessing entfernt, so hat er sich ihm wiederum angeschlossen, wenn er jetzt nicht mehr von der Reinigung der Leidenschaften, sondern von der Reinigung der tragischen Leidenschaften handelt. Die tragischen Leidenschaften sind eben Mitleid und Furcht, die durch Mitleid und Furcht gereinigt werden. —

Wenn nun auch Grillparzer diese Lessingsche Meinung weiterhin beibehalten haben mag,[1]) so hat er sich doch von dem Wesen der Aristotelischen Reinigung selbst eine ganz andere und tiefere Auffassung als Lessing gebildet, die in ihrer Eigenart zu den glücklichsten Gedanken seiner Dramaturgie gezählt werden muß, obwohl sie mit der nun wohl endgültig richtigen Auslegung von Bernays nicht eben viel zu tun hat. Die Meinung Lessings, es handle sich bei der Katharsis des Aristoteles um die Verwandlung der tragischen Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, konnte Grillparzer, ganz abgesehen von der schon an sich wenig überzeugenden Kraft dieser Erklärung, schon darum nicht teilen, weil eine

---

[1]) Zu bemerken ist nur, daß Grillparzer später einmal gesprächsweise zu Emil Kuh äußerte (Zwei Dichter Österreichs S. 216), die Aristotelische Lehre von Mitleid und Furcht passe zwar auf viele, aber keineswegs auf alle Dramen. Macbeth z. B. errege durchaus kein Mitleid. Übrigens hat Schreyvogel einmal in seinem Aufsatz „Was ist ein Trauerspiel" etc. (Sammler 1818, Nr. 17, 18) ganz das gleiche Beispiel angeführt. Von Sappho meinte Schreyvogel, Aristoteles würde keine andere Benennung als Trauerspiel dafür gehabt haben, obwohl es Mitleid und Furcht nur in sehr mäßigem Grade errege, welches jedoch bei mehreren Tragödien des Euripides und des Sophokles auch der Fall ist. Sappho, eine dramaturgische Unter-... Wiener Zeitschrift 1818, Nr. 61. Fortsetzung. Nichtsdestoweniger ...vel ein großer Verehrer des Aristoteles.

solche moralische Wirkung der Tragödie dem Geiste seiner Ästhetik so gänzlich fremd war. Freilich ist der moralische Endzweck niemals ganz zu umgehen, solange man überhaupt an dem Aristotelischen Begriffe festhält. Grillparzer hätte ihn seinen gesamten Anschauungen nach aufgeben müssen, aber ihn fesselte, wie so oft, die Gewalt der Tradition. So suchte er sich wenigstens unter möglichster Wahrung der Kunstfreiheit mit ihm abzufinden, und dazu verhalf ihm, wie wir erkennen werden, ein Lehrsatz des Spinoza. —

Im Jahre 1820 hatte Grillparzer eine kleine Aufzeichnung dieses Inhalts niedergeschrieben: „Offenbar liegt ein Teil des Grundes von dem Wohlgefallen an dem Tragischen in der Poesie auch darin, daß der unbestimmte, formlose Schmerz über die Übel des Lebens durch die bildende Kunst Gestalt bekommt und nun nicht mehr als ein Unbegrenztes in dumpfer Marter, sondern als ein zu Überschauendes bei vollem Bewußtsein wirkt.“ [1]) Als Grillparzer im Jahre 1822 die Ethik des Spinoza kennen gelernt hatte und sie seitdem fortdauernd zum Gegenstande seines Studiums machte, begann sich die etwas dunkel und allgemein gehaltene Anschauung von der Wirkung des Tragischen zu klären und konnte in fest umrissener Gestalt auf die Lehre des Aristoteles unmittelbar übertragen werden.

Im vierten Teil seiner Ethik hatte Spinoza über die Macht der Affekte oder die menschliche Unfreiheit gehandelt und den sittlichen Willen unter dem Zwange der sinnlichen Determination gezeigt. Der fünfte Teil galt der Macht der Erkenntnis oder der menschlichen Freiheit. Kraft der Fähigkeit, von den Dingen eine klare Erkenntnis zu bilden, hat der Mensch ein Mittel zur Hand, sich von der Macht der Affekte zu befreien. Ein Affekt, der seiner Natur nach ein Leiden ist, ist nach Spinoza eine unklare, verworrene Idee. Wenn wir daher eine klare und deutliche Idee von diesem Affekt bilden, so wird diese Idee von dem Affekt selbst, sofern er bloß auf den Geist bezogen wird, nur nach dem Verhältnis verschieden sein, und der Affekt wird aufhören ein Leiden zu sein. Der Lehrsatz also lautet: „Ein Affekt, der ein Leiden

[1]) XV, 91.

ist, hört auf, ein Leiden zu sein, sobald wir eine klare und deutliche Idee von ihm bilden." Und der Zusatz: Ein Affekt steht desto mehr in unserer Gewalt, und der Geist leidet desto weniger von ihm, je bekannter er uns ist.[1]) —

Dem Grundsatze der Ethik, daß der Affekt eine unklare Idee sei, hatte sich Grillparzer, wie wir schon hörten, in vollem Umfange angeschlossen. 1822: „Nach der Ansicht des Spinoza sind die sogenannten Gefühle doch nichts als unklare Ideen . . . "[2]) 1830: „Was wir Gefühlsvermögen nennen, ist vielleicht eins und dasselbe mit dem Denkvermögen. Dann wäre der Gedanke eine klare Vorstellung, das Gefühl eine dunkle."[3]) Von dieser Spinozistischen Erkenntnis aus konnte demnach auch Grillparzer wie Spinoza mit Leichtigkeit dazu kommen, in der Erhöhung der unklaren zu klaren Ideen die Befreiung des Menschen von der Macht der Affekte oder Gefühle und darin auch die „Reinigung" der Affekte zu erblicken, von deren determinierender Gewalt Grillparzer, wie Spinoza, im tiefsten überzeugt war. Und so lehrte Grillparzer in den Jahren 1845—46 (?) in ganz offenbarem Anschluß an den zitierten Lehrsatz des Spinoza: „Die Aristotelische *κάθαρσις* der tragischen Leidenschaften besteht darin, daß durch die Kunst das Gefühl, das diese Leidenschaften mit sich führen, zur Betrachtung erhoben wird."[4])

Das heißt also: Nach Grillparzers Theorie des Tragischen, die durch seine Spinozistische Lebensauffassung bedingt wurde, zeigt die Tragödie den Kampf des menschlichen Willens mit der Übermacht der Affekte, und die Freiheit des Willens unterliegt der durch äußere Umstände bestimmten Sinnlichkeit. Dadurch aber erweckt die Tragödie im Zuschauer die Affekte der Furcht und des Mitleids und erhebt diese, welche seinen eigenen Willen zu determinieren drohen, zu klaren, deutlichen Ideen, zur Betrachtung, wodurch sie aufhören, ein Leiden zu sein. Die dargestellte Unfreiheit des Willens bewirkt die

---

[1]) Die Ethik. Reclams Ausgabe S. 351.
[2]) XIV, 25.
[3]) XIV, 18.
XV, 86.

Befreiung des Willens im Zuschauer durch die Macht der Erkenntnis.

Und dadurch hat auch Grillparzer in tiefer und eigenartiger Weise das Vergnügen am Tragischen erklären können. Schiller hatte den Grund dieses Vergnügens aus dem tragischen Siege der sittlichen Freiheit über die Natur hergeleitet. Grillparzer entwickelte ihn aus dem Siege der Natur über die sittliche Freiheit. Nur in einem Punkte treffen sich Schiller und Grillparzer wieder, ohne daß hier ein kausaler Zusammenhang zu konstatieren wäre: sie stellen beide die Möglichkeit des Vergnügens unter die gleiche Bedingung. „Was der Sinnlichkeit," so lehrte Schiller, „in unserem Gemüte ein Übergewicht gibt, muß notwendigerweise, weil es die Sittlichkeit einschränkt, unser Vergnügen an Rührungen mindern, das allein aus dieser Sittlichkeit fließt; so wie alles, was dieser letztern in unserm Gemüt einen Schwung gibt, sogar in ursprünglichen Affekten dem Schmerz seinen Stachel nimmt." Unsere Sinnlichkeit erlangt aber dieses Übergewicht wirklich, wenn sich die Vorstellungen des Leidens zu einem solchen Grade der Lebhaftigkeit erheben, der uns keine Möglichkeit läßt, den mitgeteilten Affekt von einem ursprünglichen, unser eigenes Ich von dem leidenden Subjekt, oder Wahrheit von Dichtung zu unterscheiden. Andererseits ist unmittelbare lebendige Gegenwart und Versinnlichung dem Drama notwendig, weil uns die erzählende Darstellung aus dem Gemütszustand der handelnden Personen in den des Erzählers versetzt, was die zum Mitleid so notwendige Täuschung unterbricht. Schiller forderte also einerseits des Mitleids, andererseits des Vergnügens wegen Illusion und doch auch Aufgabe der unbedingten Illusion, d. h. einen mittleren Zustand. [1]) Die Täuschung darf sich nie in Wahrheit verwandeln. [2])

Und ganz das gleiche hat mit Angabe derselben Gründe auch Grillparzer gefordert, ohne daß doch Schiller ihn dazu angeregt hätte. Wenigstens scheint die Studie, welche er diesem Gegenstand im Jahre 1817 widmete, einen anderen

---

[1]) Tragische Kunst.

[2]) Vom Erhabenen. Vgl. auch Grund des Vergnügens.

Ursprung zu haben. Im gleichen Jahre nämlich hat Grillparzer den Briefwechsel zwischen Lessing und Mendelssohn über die Tragödie gelesen.[1]) Hier hatte Mendelssohn das Mitleid in unmittelbare Beziehung zu der notwendigen Illusion des Dramas gebracht, worauf Lessing ihm erwiderte, daß die Illusion nicht so nötig wäre. Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? — Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.[2]) Sicherlich bedeutet die Studie, welche Grillparzer im gleichen Jahre niederschrieb, da er diese Briefe gelesen, eine ganz bewußte Kombination von Lessings und Mendelssohns Gedanken: „Man hat oft gestritten, ob die Wirkung der dramatischen Poesie in der Illusion oder in der mit Bewußtsein verbundenen Idee der Nachahmung liege. Die Wahrheit scheint in der Mitte zu sein. Der Zuschauer muß hingerissen werden, er muß, was er sieht, in einem gewissen Grade für wahr halten oder mit dem *ἔλεος καὶ φόβος* ist's vorbei; aber seinen Zustand muß ein dunkles (ich hätte bald gesagt: bewußtloses) Bewußtsein begleiten, denn wo bliebe sonst das Vergnügen an tragischen Begebenheiten und die Idee der Kunst?"[3]) Als Grillparzer in späterer Zeit von Goethe den Begriff der dramatischen Gegenwartsform übernommen hatte, warnte er daher auch ausdrücklich, Gegenwart mit Wirklichkeit zu verwechseln. Denn ein Drama, das Wirklichkeit an die Stelle der Täuschung setzt, ist ein Schauspiel für „Schlächter und Kannibalen."[4])

Im Jahre 1819 schrieb Grillparzer eine kleine Aufzeichnung nieder, die in unmittelbaren Zusammenhang mit Aristoteles und Schiller gesetzt werden muß. Aristoteles hatte, wie bekannt, das Gräßliche *(μιαρόν)* aus dem Drama

---

[1]) XV, 85.

[2]) Lessings Schriften, Bd. XVII (Briefe, hg. v. Muncker), Nr. 59, S. 92 (Leipzig, 2. Febr. 1757). Mendelssohn: Bd. XIX Nr. 53, S. 61f. (Berlin, Jan. 1757).

[3]) XV, 85.

[4]) XV, 74—75. Vgl. Otto Ludwig, Dramaturgische Aphorismen, S. 413.

verbannt, ohne eine wahre Begründung für die Untauglichkeit dieser Empfindung zu geben. In seinen ästhetischen Vorlesungen führte nun Schiller ganz im allgemeinen aus, daß das Gräßliche deshalb aus dem Reiche der Schönheit verbannt bleiben müsse, weil es einen „physisch" widerwärtigen Eindruck mache. Auch der Körper kann durch Vorstellungen der Phantasie ins Spiel gezogen werden.[1]) Und nun wendete Grillparzer ganz deutlich diesen Gedanken Schillers auf die Lehre des Aristoteles an, indem er sie so begründete: „Die Ursache, warum das Gräßliche nicht auf der Bühne erscheinen darf, ist, weil es durch seine, ich möchte sagen: physische, Wirkung auf die Nerven sich als ein Wirkliches darstellt. Selbst das Tragische müßte von der Bühne verbannt bleiben, wenn nicht das Bewußtsein, daß es erdichtet sei, es immer begleiten könnte."[2]) —

Nachdem somit die Natur des Tragischen und seine Erregung von Furcht und Mitleid, sowie auch die Reinigung dieser Affekte und das dadurch bewirkte Vergnügen samt der daran geknüpften Bedingung in weitestem Umfange bestimmt worden ist, haben wir uns nun noch zu den Konsequenzen zu wenden, welche aus diesen Anschauungen gezogen werden mußten, d. h. vor allem das weitere Verhältnis Grillparzers zu Lessing und Aristoteles zu untersuchen.

Das Mitleid, hatte Aristoteles gelehrt, verlangt einen, der unverdient leidet. Unverdient heißt hier aber nicht, daß ein gänzlich tugendhafter Mensch ohne jegliche Schuld leiden soll, denn das wäre gräßlich. Andererseits darf auch nicht das Unglück eines vollendeten Bösewichts dargestellt werden, denn auch das kann kein Mitleid erregen. Vielmehr muß ein im Grunde edler und sittlicher Mensch durch einen Fehler, eine *ἁμαρτία* sich selbst ein Leiden zuziehen, das aber mit der Größe seiner Schuld in keinem Verhältnis steht. Nur ein solches Unglück ist fähig, unser höchstes Mitgefühl zu erwecken. — Diese Auffassung teilte Grillparzer insoweit, als auch er das Wesen des Tragischen in dem Schuldig-

[1]) Vorlesungen X, 60.
[2]) XV, 90.

werden eines sittlich hochstehenden, unschuldigen Menschen erblickte. Wie der Mensch zu seiner Verschuldung kommen solle, aus welchen Motiven sie entspringen müsse, hat Aristoteles nicht festgesetzt. Grillparzer machte es wie die alten Tragiker selbst, welche, wie Lessing meinte, öfters lieber die Schuld auf das Schicksal schoben, das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit machten, lieber den freien Menschen in eine Maschine verwandelten, „ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.“ Nur darin unterscheidet er sich von ihnen und nähert sich wieder den romantischen Dramatikern, daß er, wie Schiller, das Schicksal zur Hälfte in den Menschen hinein verlegte: die Leidenschaften, welche dem Willen nicht gehorchen, determinieren seine Freiheit. Von der Art der Sühne, die eine so entstandene Verschuldung notwendig macht, „weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts,“ ist bisher noch nicht gehandelt worden. Grillparzer hat sich erst spät — um 1850 — gelegentlich einer Besprechung Lope de Vegas über dieses Problem deutlich geäußert, und hier zeigt es sich, daß er der Weiterführung der Aristotelischen Lehre durch Lessing sich angeschlossen hat.

In den Briefen an Mendelssohn wie in der Hamburger Dramaturgie stellte Lessing dieses Gesetz auf: an dem Helden muß eine gewisse *ἁμαρτία,* ein Fehler sein, durch welchen er sein Unglück selbst über sich gebracht hat, weil sonst sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden, weil das eine nicht in dem andern gegründet wäre und wir jedes von diesen Stücken gesondert denken würden. Auch muß der schuldig gewordene Mensch in Proportion seiner Schuld leiden.[1]) — Ganz ebenso stellt nun auch Grillparzer um 1850 folgende „deutsche Grübelei“ an: „Man könnte nun allenfalls annehmen, daß die Unglücksfälle des eigentlichen Stückes eine Art Strafe dieses Wortbruches in sich schlössen.

---

[1]) Briefe a. a. O. XVII, 85, Nr. 57. Vgl. XVII, 246 f. Nr. 195. Hamb. Dram. X, 135.

Aber einerseits fällt es niemandem im Stücke ein, sich jenes Wortbruches nur noch zu erinnern, andererseits träfe die Strafe gerade diejenigen, die sich keines Treubruches schuldig gemacht haben . . .; auch wäre die Strafe weder durch die Gleichheit des Übels noch als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges mit der Verschuldung in einen kausalen Zusammenhang gebracht." [1]) Was also Aristoteles und Lessing mit *ἁμαρτία,* Schwäche, Fehler, bezeichneten, das nannte Grillparzer einen schuldbaren Charakterzug. Dadurch senkte er die tragische Verschuldung und die daraus folgende Sühnung tiefer in das Innere des Menschen hinein und blieb seiner Auffassung vom Wesen des Tragischen durchaus getreu. Denn das Schicksal, an dem die menschliche Freiheit scheitert, ist ja in seinem Sinne gerade zur Hälfte das, was innerhalb des Charakters den sittlich-freien Willen des Menschen determiniert. —

Um die gleiche Zeit nun, da Grillparzer die nach seinem eigenen Geständnis höchst deplacierte Grübelei bei Lopes leichtblütigen Hervorbringungen anstellte, die ihn gerade wegen ihrer Absichts- und Begriffslosigkeit, ihrer Unkonstruiertheit wegen so unendlich entzückten, um die gleiche Zeit war sein eigenes Werk „Die Jüdin von Toledo" im Entstehen begriffen, und man wird auf die Vermutung kommen müssen, daß beides in kausalem Zusammenhang miteinander steht, daß ihn Bedenken dem eigenen Drama gegenüber bestimmten, einen Vergleich mit der Aristoteles-Lessingschen Lehre anzustellen und diesen auch bei der gleichzeitigen Lektüre auf Lope de Vegas Dichtung zu übertragen, worauf er sonst wohl nie verfallen wäre. Denn auch in der „Jüdin von Toledo" handelt es sich ja um den Tod eines im Grunde gänzlich unschuldigen Menschen, und selbst, wenn man eine Schuld durchaus konstruieren will, so sind doch zweifellos nicht Schuld und Leiden durch die Gleichheit des Übels oder als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges in kausalen Zusammenhang gebracht. Es ist das aber eine Erscheinung, die nur dadurch, daß sie hier so stark in den Vordergrund gerückt wurde und,

---

[1]) XVII, 138.

wenn auch nicht die Hauptperson, so doch diejenige betrifft, durch welche allein die Tragödie ermöglicht wird, so auffällig ist und es dem Dichter selbst wurde. Denn dem gleichen Falle begegnen wir schon fast in allen früheren Dramen Grillparzers. Absyrtus in den Argonauten, Kreusa und die Kinder in der Medea, Margarete im Ottokar, Erny im Treuen Diener, Lukretia im Bruderzwist, sie alle erleiden den Tod, ohne ihn durch irgend welche Verschuldung wirklich verdient zu haben.

Und doch wird das Aristotelische μιαρόν keine Anwendung auf all diese Fälle finden können. Hier nämlich liegen die Dinge so: Das Leiden eines unschuldigen Menschen stellt sich in Grillparzers Dramen als die notwendige Folge der tragischen Verschuldung des Helden dar, bildet somit selbst einen Teil der Verschuldung, aber auch einen Teil der Sühnung für den tragischen Helden, der den Tod des Unschuldigen nicht gewollt hat und dadurch, daß er sich als notwendige Folge seiner Schuld ergibt, entweder selbst einen schweren Verlust erleidet oder eben das Bewußtsein des ungewollt getanen Verbrechens mit sich tragen muß, wie ja oft nach Grillparzers Theorie des Tragischen Schuld und Sühne unmittelbar zusammenfallen müssen. Denn wenn ein sittlicher Mensch unter dem Zwange des Schicksals, d. h. der Willensdetermination durch Affekte und Umstände, gezwungen wird, eine Schuld auf sich zu laden, so wird diese ungewollte Schuld selbst schon ein Leiden und damit eine Sühne sein. —

So ist es nun vor allem in der Medea. Die ganze Trilogie stellt das Anwachsen und Sichauftürmen von Medeas Verschuldung dar und das gleichzeitige Sühnen dieser Schuld, denn Medeas Leben ist von dem Augenblicke an, da sie die Heimat verlassen hat, oder schon früher, da ihr freier Wille von Jason gebrochen ward, ein fortgesetztes Leiden furchtbarer Art. Zu ihrer Schuld und ihrem Leiden gehört nun auch der Tod ihres ganz unschuldigen Bruders, der sich als die notwendige Folge ihres ersten Fehltrittes ergibt, ohne daß sie ihn abzuwenden vermocht hätte. Eine letzte Folge dieser ersten Schuld ist der Mord an Kreusa und den Kindern, der selbst die erste Sühne in sich trägt. Es ist daher auch durchaus nicht

am Platze, auf die im letzten Auftritt des letzten Aktes in Aussicht gestellte Sühnung der Medea ein starkes Gewicht zu legen oder wohl gar zu erklären, daß diese Sühne für all die furchtbaren Verbrechen nicht hinreichend groß sei. Denn ganz abgesehen davon, daß diese zukünftige Sühnung die größte ist, welche Medea sich erdenken konnte, so ist ja eben diese Sühnung nur der letzte kleine Teil eines Leidens, das die gesamte Tragödie ununterbrochen durchzieht. —

Was das Leiden und den Tod der Margarete im König Ottokar betrifft, so ist dieses die Konsequenz der ersten tragischen Verschuldung Ottokars, welche all sein späteres Unglück über ihn bringt. Eben weil Ottokar die unschuldige Margarete verstößt, wird er von den Fürsten nicht zum Kaiser gewählt, wie diese Verstoßung auch weiterhin ein treibendes Motiv in der Gestaltung seines Schicksals bildet. Tragisch aber ist diese Verschuldung, weil hier ein zum Herrschen geborener, hochgesinnter Mann, der den ernsten Willen hat, sein im Barbarentum steckendes Volk auf die Bahnen der höchsten Kultur zu zwingen, dem Ansturm einer gewaltigen Leidenschaft unterliegt, welche einem wilden Bergstrom gleich die Schranken seines sittlichen und edlen Willens niederreißt. Dieser Leidenschaft aber kommen die äußeren Umstände verhängnisvoll entgegen und stacheln sie immer mehr noch auf. König Ottokars „Glück“, das mit unheimlicher Konsequenz ihm lange hold gewesen, ist König Ottokars Schicksal, das äußere Schicksal. Das Glück und die Leidenschaft bestimmen den König, die Gemahlin zu verstoßen, bestimmen ihn später, sich gegen die heilige Ordnung des Staates aufzulehnen. Die Sühne steht in unmittelbarem kausalen Zusammenhang mit seiner Verschuldung. Die Verstoßung der Gemahlin bringt ihn um die Kaiserkrone. Als er sich — ein Zeichen seines sittlichen Wollens — den Umständen fügen will, wird sein Kniefall den Augen des ganzen Volkes von einem Manne enthüllt, den er aus seiner Herrschsucht, seinem schuldbaren Charakterzuge, heraus schwer gekränkt. Aus tiefster Erniedrigung, die er so leicht von sich nehmen könnte, wird er durch den Hohn und Spott der neuen Gemahlin, um derentwillen er aus Ländergier Margarete verstieß, in neues Elend und neue Schmach

gehetzt. Auf dem Schlachtfelde endlich schlägt ihn ein Ritter nieder, der ihm einst in unendlicher Liebe zugetan gewesen und sich, wieder der Verstoßung Margaretens wegen, von ihm zum Kaiser gewendet hatte, weswegen Ottokar seinen Vater ermorden ließ. So sind hier Schuld und Sühne durch die Gleichheit des Übels und als Fortwirkung eines schuldbaren Charakterzuges miteinander in kausalen Zusammenhang gebracht. —

Im Treuen Diener seines Herrn muß Erny sich selbst den Tod geben, um ihre Ehre vor dem Eindringen Herzog Ottos zu erretten. Der Tod dieser Unschuldigen ist die Folge der tragischen Verschuldung Bankbans und bildet ihre Sühne. Tragisch ist die Schuld Bankbans in Grillparzers Sinne, weil er mit einer bis zum Übermaß entwickelten Pflichttreue trotz seiner Weigerung (die er aber gerade seiner Pflichttreue wegen nicht aufrecht erhalten kann) vom König in eine Stelle eingesetzt ist, in der er über seiner Pflichterfüllung als Reichsbeamter die Pflichten des Menschen vernachlässigt und die eigene Gattin der Willkür ihres Verfolgers schutzlos preisgibt. Die Folge dieser Schuld ist der Tod der Gattin, wodurch Bankban sein geliebtes Weib und die einzige Stütze seines Alters verloren hat. Schuld und Sühne fallen hier fast unmittelbar wieder zusammen.

In einer Episode des Bruderzwistes wird die gänzlich unschuldige Lukretia von Don Cäsar, dem natürlichen Sohne des Kaisers, hingemordet. Aber auch dieser Tod, der nur eine episodische Rolle spielt, ist die natürliche Folge der tragischen Verschuldung des Kaisers Rudolf, dessen Tatunkraft, wie der aus den Fugen gegangenen Zeit gegenüber, so auch der Zügellosigkeit des eigenen Sohnes, der fast symbolisch die Zeit in sich verkörpert, machtlos war, sie nicht meistern und zähmen konnte. Der Tod der unschuldigen Lukretia war die Folge seiner tragischen Charakterschwäche. Die furchtbare Sühne aber, welche der Kaiser selbst um dieses Todes willen an dem [illegible] r, seinem eigenen Sohne, vollzieht, ist gleichzeitig die [illegible] Sühne der eigenen Schuld, denn er hat Don Cäsar [illegible] in der Welt geliebt. —

[illegible] h der Tod der Jüdin von Toledo endlich, den man

oft verletzend genannt hat, stellt sich als eine unabwendbare Folge der tragischen Verschuldung des Helden dar. König Alphons gerade ist einer der reinsten Typen des Tragischen, wie Grillparzers Theorie es erfaßt hatte: seine Freiheit unterliegt der Notwendigkeit. Ein edler und pflichttreuer König, der Abgott und das Vorbild seines Volkes, gerät unter dem Zwange des Schicksals auf den Weg der Schuld. Eine allzustrenge Jugendzucht hat ihm nie Gelegenheit gegeben, seine Willenskraft gegenüber Versuchungen zu erproben und zu stählen. Die Vermählung mit Englands übersittlicher, kalter Tochter umgibt ihn mit einer Atmosphäre von übertriebener Sittsamkeit (nicht Sittlichkeit) und steifer Langweiligkeit, daß ihn mit psychischer Natürlichkeit die Sehnsucht nach der Veränderung des ewigen Einerlei, nach der Unsitte und dem Verbotenen überkommen muß. In einem höchst kritischen Augenblicke führt ihm ein Zufall „das Weib“ in den Weg, das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht. Er gerät in engste körperliche Berührung mit ihr, und „alles, was er ist und war, lehnt sich auf gegen das neue, überwältigende Gefühl.“ [1]) Die aufgeweckte Sinnlichkeit besiegt den an Kampf nicht gewöhnten, sittlich freien Willen, und der König bricht die Heiligkeit der Ehe, die Ordnung des Staates, versäumt die dringenden Pflichten seines hohen Berufes in den Armen der ihn berauschenden Jüdin. Die Willensdetermination ließ ihn schuldig werden. Wie aber steht es nun mit der Sühne? Ich meine, auch hier trägt die Schuld und die aus ihr sich ergebende Konsequenz einen Teil der Sühne schon in sich, eben dem Begriffe des Tragischen nach, wie er auch hier zur Erscheinung kommt. Grillparzer hat die Jüdin nicht umsonst gerade so gezeichnet, wie er es tat. Die Jüdin ist nicht die Verkörperung der Freiheit, welche an der Notwendigkeit, dem Staate, scheitert. Nicht in diesem Sinne zeigt sich hier das Tragische. Die Jüdin ist gerade im Gegenteil die Verkörperung der absoluten Willensunfreiheit. Dadurch, daß der J[illegible] sie jeder, auch der allerkleinsten ihrer Launen na[illegible] sie jedem Triebe und Instinkte, jeder Neigung fo[illegible]

[1]) IX, 220.

gerade dadurch zeichnet er ein Wesen, das die Selbstbeherrschung durch den Willen absolut nicht kennt, das die Dienerin ihrer Sinne ist, ein Symbol der vollendeten Determination. Und dieses Wesen sieht der König als ein Bild, eine Versinnlichung der eigenen Unfreiheit, in die er geriet, vor sich, sie erinnert ihn immer von neuem an das Unwürdige dieser Fesseln, die er doch, wenn er es auch glaubt, noch nicht von sich schütteln kann. Schon das ist ein fortgesetztes Leiden. Und nun sieht der König ein merkwürdiges Schauspiel vor seinen Augen geschehen. Indem Manrique Graf von Lara, der Vertreter des Staates, der Ordnung und Sitte, damit aber auch gerade der sittlichen Freiheit des Menschen, die Jüdin, die Verkörperung der Unfreiheit, ermorden läßt, führt er dem König den in ihm selbst sich abspielenden Kampf zwischen dem Sittlichen und Sinnlichen und den zukünftigen Sieg seiner Freiheit über die determinierenden Affekte im Bilde vor Augen. Die Ermordung der Jüdin erscheint als ein vorweggenommenes Symbol der Unterdrückung der Sinnlichkeit und Erhebung zu hoher Sittlichkeit in dem König selbst. Daß aber dieser Sieg der Freiheit gleichbedeutend werden mußte mit dem Tode eines unschuldigen Menschen, das ist schon die Sühne der Schuld. Auch hier darf man auf die zum Schluß wie in der Medea in Aussicht gestellte äußere Sühne keineswegs so viel Gewicht legen, wie es geschieht. Auch hier ergibt es sich aus dem Begriffe des Tragischen, der unter dem Zwange des Schicksals entstehenden Schuld, daß Schuld und Sühne in eins zusammenfallen. Wir bedürfen einer Sühnung des unschuldig erfolgten Todes nicht, weil er selbst schon die Sühnung einer Schuld darstellt.

Und so war es in allen Dramen des Dichters: der Tod des Unschuldigen ist die notwendige Konsequenz und damit die mit der Verschuldung in kausalen Zusammenhang gebrachte Sühne der tragischen Schuld des Helden. Weil aber die Schuld des Helden tragisch ist, empfinden wir Mitleid auch mit seiner Konsequenz, und selbst der Tod und das Leiden der Unschuldigen hat keine Spur des Gräßlichen, des Aristotelischen *μιαρόν* an sich. —

Zur Erweckung des tragischen Mitleides genügt es nun ıt allein, daß der Unglückliche sein Leiden nicht verdiene.

Nach Aristoteles und Lessing müssen wir auch die Möglichkeit sehen, daß uns selbst ein ähnliches Schicksal treffen könne. Die zum Mitleid erforderliche Furcht für uns selbst aber verlangt einen Unglücklichen, der unseresgleichen ist; denn nur aus einer solchen Gleichheit kann die Furcht entstehen, daß auch wir von seinem Unglück betroffen werden. Diese Lehre des Aristoteles hat zu den mannigfachsten Auslegungen in der französischen und deutschen Ästhetik Anlaß gegeben, und vor allem wurde ungemein häufig, so auch von Sonnenfels[1]) in Wien, das bürgerliche Trauerspiel mit ihr nachträglich gerechtfertigt. Schreyvogel[2]) hatte eine solche Rechtfertigung mit der im Gegensatz zu Paul Beny entstandenen Auslegung des Corneille[3]) zu entkräften gesucht, daß Aristoteles nicht an eine Gleichheit des Standes, sondern lediglich an die Gleichheit der Personen als Menschen, also an eine moralische Rangordnung gedacht habe, wie es ja auch Lessing schon gelehrt hatte.[4]) Lessings Miß Sara Sampson aber wurde von einem französischen Kunstrichter, dessen Kritik in die Hamburger Dramaturgie aufgenommen wurde, wiederum so verteidigt: Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unserigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen.[5])

Es scheint, daß Grillparzer diese Stelle der Hamburger Dramaturgie irrtümlicherweise für einen Gedanken Lessings selbst gehalten hat und auf diese anspielt, wenn er im Jahre 1857 Lessing den Vorwurf macht, er habe aus der Aristotelischen Definition der Tragödie den Schluß gezogen: „Je mehr Furcht und je mehr Mitleid, um so größer die Wirkung. Da nun, je näher uns die Personen stehen, umso größer der Anteil an ihrem Schicksale sein muß, ergo. — Und so kam er auf

---

[1]) Briefe über die Wiener Schaubühne. Wiener Neudrucke, herausgegeb. von Sauer. Einleitung S. VIII—IX u. S. 145.

[2]) Sonntagsblatt I, 2, S. 105f. Nr. 83 u. 84.

[3]) Second Discours S. 176—177.

[4]) Hamb. Dram. X, 103—104.

[5]) Hamb. Dram. IX, 239.

das bürgerliche Trauerspiel und in weiterer Folge auf das weinerliche Lustspiel: die zwei schlechtesten Gattungen, die es gibt." [1]) Übrigens hatte Grillparzer schon im Jahre 1817, ohne Lessing zu nennen, selbst diese Konsequenz gezogen, dabei aber der Meinung Ausdruck gegeben, daß Aristoteles von vornherein die Erhebung zum Ideal über die Wirklichkeit hinaus zu einer Grundbedingung jeder poetischen Gestaltung gemacht habe. [2]) Diese Erhebung zum Ideal tönt ja als Leitmotiv durch die gesamte Ästhetik Grillparzers, wie sie sich im Geiste Goethes und Schillers gestaltet hatte, und mit ihr meinte Grillparzer das bürgerliche Trauerspiel unmöglich vereinigen zu können, weil hier auch die Form der Darstellung selbst, nicht nur der Inhalt, durchaus gemeinnatürlich gehalten werden muß. [3])

Ein äußeres Zeichen der Naturerhöhung ist die gebundene Sprache, der Vers, den Grillparzer daher auch mit absoluter Ausschließlichkeit von jedem Kunstwerk verlangen mußte, das auf den Namen Dichtung Anspruch erhebt. Poesie in Prosa bedeutete ihm eine contradictio in adjecto. Dichten heißt in Versen sprechen. [4]) Daher verwarf er auch ganz wie Schiller den Prosaroman als poetische Gattung. [5]) Für das deutsche Drama aber verlangte der Schüler Goethes und Schillers den fünffüßigen Jambus. [6]) Da nun das bürgerliche Trauerspiel durchaus in Prosa gehalten sein muß, so konnte es schon darum als poetische Gattung nicht für ihn in Betracht kommen. Schillers Rhetorik erschien ihm den Bedürfnissen des Theaters völlig angemessen, [7]) während ihn doch andererseits Lopes natürliche Sprache, Lebendigkeit, Zufälligkeit und Sinnbildlichkeit im Dialoge so unendlich entzückte, und er

---

[1]) XVIII, 42.
[2]) XV, 85—86.
[3]) XIII, 170f.; XV, 106; XVIII, 51.
[4]) Foglar, 29, XVIII, 140. Über Land und Meer Bd. 37, 1877, Nr. 24 (Mosenthal). Deutsche Zeitung 1872, Nr. 35 (Halm und Grillparzer). Album österreichischer Dichter I, 106 (Prechtler).
[5]) XV, 63. Foglar S. 29, 38 u. ö.
[6]) Foglar, 10. Briefe S. 247, Nr. 218.
[7]) XVI, 45, vgl. 148. Briefe S. 200, Nr. 166.

Kleists Naturwahrheit nach eigenem Geständnis höher schätzte als Schillers prunkvolle Sprache.[1]) Er selbst ging denn auch einen anderen Weg als Schiller. „Sie sind auf ihrem Theater an den prächtigen Wortschwall gewohnt: die Handlung mit unbedeckter Blöße ärgert ihr keusches Auge. Ich fühle mich aber gerade jenes Mittelding zwischen Goethe und Kotzebue, wie ihn das Drama braucht.“ [2]) Es war also nicht nur ein unbewußter Drang, der ihn das deutsche Drama auf der Bahn zum Realismus einen guten Schritt vorwärts führen ließ, der die eigene Dichtung oft der Prosa auffallend nahe brachte und die künstlerische Verwendung des Dialektes nicht verschmähen ließ. Auch hier zeigt sich Grillparzer als einen Vorläufer der modernen Dichtung.

Zu der theoretischen Abneigung gegen die Prosa aber traten noch andere Momente, um ihm das bürgerliche Trauerspiel verhaßt zu machen. Obwohl seine ganze Dramaturgie ihren Mittelpunkt in dem Satze von der Gegenwartsform des Dramas hat, und der Gegenwartseindruck zweifellos durch einen Gegenwartsinhalt bedeutend verstärkt würde, so konnte er sich doch nicht als Bewunderer der französischen Tragödie von dem klassizistischen Gesetze der idealen Ferne losmachen.[3]) Auch kam dieses Gesetz der eigenen Neigung, sich aus der unfrohen Gegenwart in die Welt der Griechen oder Spanier zu flüchten, nur allzusehr entgegen, und so dünkte ihm auch in der Kunst die Gegenwart prosaisch und unbrauchbar, die doch Äschylus, Shakespeare und Lope de Vega nicht verschmäht hatten. Vergangenes, weil verklärt, ziemt Dichterzungen. Die Gegenwart ist nie poetisch.

Und wie die ideale Ferne, so forderte er le merveilleux, das Wunderbare, hochgestellte Persönlichkeiten.[4]) Etwas Wunderbares muß immer daran sein, sonst ergreift es uns nicht, und wenn ein niedrig Geborener umkommt, so ist nichts zu wundern daran. Man sieht, wie Grillparzer hier überall in den Anschauungskreis des französischen Dramas gebannt

[1]) Wartenegg S. 37.
[2]) Tgb. S. 70, Nr. 181.
[3]) II, 188; XV, 60, 66.
[4]) Wartenegg a. a. O. S. 10. III, 224, XVI, 175.

blieb und von diesem Standpunkt aus ein erbitterter Gegner des bürgerlichen Trauerspiels sein mußte, wie es ja auch seiner politischen Abneigung gegen die Demokratie entsprach, der diese poetische Gattung Entstehen und Ausbreiten mit zu verdanken hatte. Auch hier tritt die individualistische Anschauungsweise des Dichters stark zutage. —

Auffallend ist es, daß gerade Schreyvogel, des Dichters Freund und Berater, ein begeisterter Anhänger des bürgerlichen, in Prosa gehaltenen Trauerspiels war.[1]) Hier zeigt sich zum ersten Male ein prinzipieller Gegensatz zwischen Dichter und Dramaturg. Für Grillparzer war die höchste und einzig berechtigte Gattung der tragischen Kunst das heroische Trauerspiel, wie es Schiller zur höchsten Vollendung ausgebildet hatte.[2]) Bezeichnenderweise nannte er ihn daher auch den „deutschen Racine.“[3])

---

[1]) Gesammelte Schriften, Abt. II, Bd. II, S. 322. Sammler 1818 Nr. 15.

[2]) XVIII, 51, 53, 75. Briefe S. 225, Nr. 190.

[3]) XIII, 172.

Schluß.

§ 1.

Das Klassische und Romantische.

In einem Aufsatz „Über den Gebrauch des Ausdrucks ‚romantisch' in der neueren Kunstkritik"[1]) faßte Schreyvogel seinen ganzen Haß gegen die feindliche Strömung noch einmal zu einem konzentrierten Kampf gegen diesen Begriff selbst zusammen, dessen überhandnehmender Mißbrauch ihn über alles ärgerte. Zu diesem Zweck unterzog er jene Bestimmungen, welche A. W. Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen zu einem einheitlichen System verbunden hatte, einer näheren Prüfung und suchte so ihre ganze Haltlosigkeit aufzudecken. Wo wir Grillparzer im Kampfe gegen die Romantik erblickten, stand er an Schreyvogels Seite, und so auch hier. Denn ein Jahr nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes schrieb Grillparzer zwei Studien nieder, in welchen auch er die Frage aufstellte: „Was heißt denn eigentlich der Ausdruck: romantisch?"[2]) Und auch hier ist ohne Namensnennung die Beziehung auf Schlegels Vorlesungen ganz unverkennbar, wenn gleich Grillparzer nur die wichtigsten der von Schlegel angeführten Argumente zu widerlegen suchte, während Schreyvogel sie sämtlich seiner Kritik unterzogen hatte.

Als die allgemeinsten Kennzeichen des Romantischen hatte Schlegel das Christentum und die Mystik bezeichnet.[3]) Gegen beides wendeten sich Schreyvogel und Grillparzer, weil sie unter diesem Gesichtspunkte Shakespeare keinen romantischen Dichter nennen könnten. Daß sie die christliche Tragödie übereinstimmend verwarfen, hörten wir bereits. Die Mystik aber, meinte Schreyvogel, erschien in älteren wie in neueren

[1]) Sammler 1818. Nr. 23—25.
[2]) XVI, 30, 31.
[3]) Vgl. die erste Vorlesung.

Zeiten nur im Gefolge der Geistesschwäche oder Heuchelei, während Grillparzer jenen Hang zum sogenannten Romantischen, zu jenem Ahnen, Sehnen und übersinnlichen Schauen lediglich als ein Zeichen der Schwäche und des Unvermögens bezeichnete, plastisch gesonderte Gestalten mit scharfen Konturen hinzustellen, wie es alle großen Meister von Shakespeare bis Goethe getan. (Schlegel hatte den „plastischen" Charakter der antiken Dichtung als einen wesentlichen Gegensatz zu dem „pittoresken" der modernen Poesie genannt.) „Die Formlosigkeit, welche ein Hauptingrediens der sogenannten Romantik ist, war von jeher ein Zeichen eines schwachen, kränkelnden Geistes, der sich selbst und seinen Stoff zu beherrschen nicht vermag." In seiner „Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne" hatte dann Schlegel den Unterschied romantischer von klassischer Poesie in der verschiedenen Form gefunden: der kühnen Vernachlässigung der Einheiten von Ort und Zeit, der Vermischung komischer und tragischer Bestandteile etc.[1]) Grillparzer und Schreyvogel berührten sich nun wieder in ihrer Entgegnung, wenn sie diese Erscheinung nicht als ein dem Romantischen innerlich Eigentümliches auffassen wollten, sondern lediglich historisch aus dem Entstehen des neuen Schauspiels herleiteten. Die Unterschiede der englisch-spanischen Form von der antiken erklärte Schreyvogel aus der antiken Verwendung des Chors und der damit zusammenhängenden Einheiten, ferner aus den strengen Gesetzen und der Kritik, welche die Sonderung des Ernsten und Komischen auf der griechischen Bühne anbefahlen. Und Grillparzer meinte, die erweiterte Form und die Mischung des Ernsten und Komischen in den Werken Shakespeares und Calderons rühre lediglich von dem Entstehen des neueren Dramas aus den rohen und geistlosen Moralitäten des Mittelalters her und könne doch nicht als eine neue Kunstform den Schöpfungen der griechischen Tragiker an die Seite gestellt werden. —

Was aber die antike Verwendung des Chors betrifft, den Schlegel als einen wesentlichen Bestandteil der klassischen Poesie auffaßte, so hat sich auch Grillparzer bereits zwei

---

[1]) Vgl. die 25. Vorlesung.

Jahre vorher zu der Anschauung Schreyvogels bekannt, welche dieser schon im Sonntagsblatte niedergelegt hatte. Der betreffende Aufsatz Grillparzers aus dem Jahre 1817 „Über die Bedeutung des Chors in der alten Tragödie“ [1]) ist, wie im einzelnen aufzuweisen ist, mit unmittelbarer Beziehung auf Schlegels Wiener Vorlesungen und Schillers Abhandlung „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ entstanden. Die Ansicht, für die Grillparzer sich entschied, ist die von Schreyvogel, der den Chor nicht als ein Wesentliches der alten Tragödie, sondern ledigich für eine „theatralische Dekoration“ erklärte. [2]) Und so meint denn auch Grillparzer, der Chor wäre nur in „theatralischer“, nicht auch in dramatischer Hinsicht ein wesentliches Stück der alten Tragödie, er habe schon vor der Tragödie bestanden und sei nur zufällig zu dieser hinzugekommen, eine Ansicht, welche Schlegel angeführt, aber zu widerlegen gesucht hatte. Nachdem dann Grillparzer die allbekannten Nachteile des Chors kurz erwähnt, wie auch Schlegel es getan, [3]) wendet er sich dazu, die vermeintlichen Vorzüge einer Prüfung zu unterziehen, wobei er nur solche berücksichtigt, welche eben Schlegel und Schiller angeführt hatten.

1. „Der Chor gab den Dramen der Alten einen Charakter der Öffentlichkeit.“ Dieses Argument hatte Schlegel aufgestellt und seine Vorzüglichkeit damit begründet, daß der republikanische Geist der Griechen zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Öffentlichkeit rechnete. [4]) Dagegen wendet nun Grillparzer ein, er würde eine Anstalt nicht lieben, die ihn zwänge, alle Empfindungen und Situationen, die nicht den Charakter der Öffentlichkeit vertragen, aufzugeben.

2. „Ob er der idealisierte Zuschauer war?“ Als solchen hatte ihn A. W. Schlegel bezeichnet, wogegen sich Grillparzer bereits 1816 gewendet hatte. [5]) Diese Behauptung widerlegte er nun durch den Nachweis, daß der Chor durch seine „Mit-

---

[1]) XVI, 51f.

[2]) Gesammelte Schriften Abt. 2, Bd. II, S. 144.

[3]) Fünfte Vorlesung S. 77.

[4]) Fünfte Vorlesung S. 76.

[5]) XVI, 55. Fünfte Vorlesung S. 77.

verflochtenheit in der Handlung" überhaupt gar kein Zuschauer sein könne.

3. „Ob er eine Scheidemauer gegen die Wirklichkeit war?" Als solche hatte ihn Schiller in seiner erwähnten Abhandlung bezeichnet, freilich nur mit Bezug auf seine Einführung in die neue Tragödie, was Grillparzer übersehen hat. Gegen diese Erklärung machte nun Grillparzer den recht wenig stichhaltigen Einwand: „Ich sehe keinen Grund, warum der Begriff des Chores auch den Begriff des Ideales involvieren soll." Gerade dieses Moment hatte Schiller mit großer Überzeugungskraft ausgeführt.

Den wahren Vorteil des Chores aber, den Grillparzer zum Schlusse seiner Betrachtungen zugibt, entnimmt er offenbar der Abhandlung Schillers: die strenge Scheidung des dramatischen und lyrischen Elements der tragischen Kunst. —

Indem also Grillparzer den Chor nur als ein zufälliges, nicht wesentliches Element der antiken Tragödie betrachtete, konnte er auch in der durch den Chor mannigfach bedingten antiken Form kein wesentlich unterscheidendes Merkmal der klassischen Poesie erblicken. Dagegen versuchte er mehrfach eine strenge Sonderung des Klassischen und Romantischen dem inneren Wesen nach vorzunehmen, wobei freilich zu bemerken ist, daß er nur ältere Aufstellungen wiederholte, ohne irgend ein neues selbständiges Moment beizubringen.

Die gehaltvollste Unterscheidung verzeichnete er im Jahre 1833: Das Unterscheidende des Romantischen gegenüber dem Klassischen ist, daß ersteres bloß die Gemütswirkung bezweckt, gleichviel, auf welche Art sie bewirkt wird; das Interessante, das Geistreiche, das Bedeutende, ja das Häßliche, alles ist ihm willkommen, wenn nur die beabsichtigte Aufregung dadurch hervorgebracht wird. Die alte Kunst aber ging bloß auf das Schöne, d. h. auf jene Gemütserhebung, die einzig und allein aus dem sinnlich vollkommenen Eindruck entspringt.[1]) Es wäre, auch ohne daß wir es aus seiner gesamten Ästhetik entnehmen könnten, hinreichend deutlich, welcher der Gattungen

---

[1]) XV, 67.

sich des Dichters Liebe zuneigt. Darstellung der Schönheit war ihm Anfang und Ende aller Kunst.

Den Gegensatz des Schönen und Interessanten aber hatte bereits Friedrich Schlegel in seinem grundlegenden Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie" zum Sonderungsprinzip der Kunstgattungen gemacht.[1]) „Das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten," „das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Pikanten und Frappanten," das Philosophische, ja selbst das Häßliche sind die Kennzeichen der romantischen, „interessanten" Poesie. Die antike Kunst dagegen sah ihre einzige Aufgabe in der Darstellung idealer Schönheit. Soweit also stimmen hier Schlegel und Grillparzer völlig überein. Auch Schlegel aber betrachtet die Herrschaft der interessanten Poesie nur als eine vorübergehende Krise des Geschmacks, als eine unendliche Annäherung zu einem neuen Ideale der Schönheit. „Goethes Poesie ist die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit." „Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierierten und dem Objektiven." Ein prinzipieller Gegensatz besteht hier also zwischen Schlegel und Grillparzer keineswegs. Das Ideal der Antike war ihnen beiden das letzte Ziel der Kunst. —

Eine neue Scheidung versucht Grillparzer im Jahre 1838 vorzunehmen: „Man könnte die klassische und romantische Poesie auch als die männliche und weibliche (weibische?) bezeichnen." [2]) Auch diese tiefe Sonderung stammt nicht von Grillparzer selbst. Es ist ein Gedanke, den Wilhelm von Humboldt in seinen Untersuchungen über männliche und weibliche Form in Schillers Horen aufgebracht hatte, und der sich häufig bei den Romantikern selber wiederfindet.[3]) —

Im Jahre 1858 endlich wollte Grillparzer das, was Schiller die naive und sentimentalische, Schlegel die antike und romantische Poesie genannt hat, lieber als Anschauungs- und

---

[1]) Jugendschriften, hg. von Jakob Minor. Wien 1882, I. Die Unterscheidung des Schönen und Interessanten an sich beruht natürlich auf Kant.

[2]) XV, 66.

[3]) Horen 1795. Stück 3. S. 80—103, Stück 4. S. 14–40. Gesammelte Werke, Berlin 1841. I, 215–261.

Empfindungspoesie bezeichnen.[1]) Das hatte nun schon Schiller selbst in seinem Schreiben „An den Herausgeber der Propyläen“ getan: „Obgleich die Kunst unzertrennlich und eins ist und beide, Phantasie und Empfindung, zu ihrer Hervorbringung tätig sein müssen, so gibt es doch Kunstwerke der Phantasie und Kunstwerke der Empfindung, je nachdem sie sich einem dieser ästhetischen Pole vorzugsweise nähern.“ Diese Teilung bildet das Grundprinzip des ganzen Aufsatzes. —

Wir sehen demnach, daß Grillparzer mit all seinen Versuchen, die Gattungen der Poesie ihrem innern Wesen nach zu sondern, sich auf alten Bahnen bewegt und die vielumstrittene Frage einer endgültigen Entscheidung um keinen Schritt näher bringt. Wichtig aber sind diese Aufzeichnungen dadurch, daß sie ein starkes Licht auf den Standpunkt des Dichters werfen, wenn man sie mit seiner gesamten Ästhetik zusammenstellt und vergleicht.

§ 2.

Zusammenfassung.

Die ästhetischen Studien, welche Grillparzer selbst im Jahre 1819 unter dem Titel „Zur Kunstlehre“ sammelte, und welche den Grundstock seiner ganzen Ästhetik bilden, sind sämtlich teils im unmittelbaren Anschluß an, teils auch im Gegensatz zu Goethe und Schiller, Kant, Schopenhauer und Bouterwek entstanden. Diese waren es, welche seine ästhetischen Anschauungen bestimmten und fortbildeten. Zu ihnen trat im Verlauf der Entwicklung Spinoza.

Die leitenden Grundgedanken nun erweisen mit großer Klarheit, wie tief des Dichters gesamte Bildung in dem Boden der klassischen Zeit wurzelt. Das Ideal des griechischen Menschen im vollendeten Ebenmaß seiner harmonischen Durchbildung stellten Goethe und Schiller in Beispiel und Theorie der modernen Menschheit vor Augen, welche durch Sonderung und Zersplitterung ihrer Kräfte die ästhetische Einheit ihres Menschentums zerstört hat. Die Kunst aber ist es, welche das Menschengeschlecht zu dem Griechentume der Zukunft er-

[1]) XV, 63.

ziehen wird. Diese ästhetische Weltanschauung, welche auch die Romantik mit unendlicher Sehnsucht nach dem Ideal der Antike erfüllte, hat den ersten fundamentalen Gedanken bestimmt, der Grillparzers Ästhetik begründete. Aus der Harmonie aller Kräfte und Vermögen wird das wahre Kunstwerk geboren, auf sie muß es zurückwirken.

Während nun Spinoza und Kant den Dichter dazu führten, die natürliche Einheit des Menschen in der „Empfindung“ zu entdecken, war es Schopenhauer, der ihn den Ausdruck dieser Empfindung, d. h. sämtlicher Kräfte und Vermögen, als die Anschauung bestimmen ließ, welche, wie das einzige und einige Erkenntnisvermögen des Menschen, so auch die einzige Quelle aller echten Kunst bedeutet. Denn von Schopenhauer hat es Grillparzer gelernt, zwischen der beschaulichen und wissenschaftlichen Weltbetrachtung zu unterscheiden, demzufolge er auch die strenge Sonderung von Kunst und Bildung vornahm und Shakespeare wie Lope de Vega höher schätzen mußte als Goethe und Schiller. Als Anschauungs- und Empfindungspoesie wollte Grillparzer die klassische und romantische Dichtkunst bezeichnen. Die klassische Poesie ist demnach der Ausdruck des harmonischen Menschen und die höhere Gattung. Nur muß hier beachtet werden, daß Grillparzer auch Shakespeare und Lope de Vega zu den Anschauungsdichtern, also den klassischen, rechnete, wie Schiller sie zu den naiven hatte zählen müssen.

War die scharfe Trennung des Poetischen und Philosophischen, die uns unter den verschiedensten Erscheinungsformen immer wieder begegnet, zu einem Hauptfundamentalsatz seiner Ästhetik geworden, wodurch er sich an die Seite Schopenhauers und in Gegensatz zur Romantik stellte, während sich doch in ihm selbst und seinen Werken Dichter und Philosoph, Verstand und Phantasie nicht immer glücklich mischen, so zeigte er auch mit seinen scharfen Sonderungen innerhalb des Kunstgebietes, die er mit Hilfe der Kantischen Ästhetik vornahm, seine bewußte Stellungnahme gegen die Strömungen der Romantik, wie er ja auch innerhalb der Dichtung die Grenzen zwischen den Gattungen genau abzustecken suchte. Ergeben sich aber auch zwischen Dichtung, Musik und Malerei gewisse Unterschiede, die schon Lessing und Kant festgestellt hatten,

so soll doch jeder Künstler in erster Linie die Schönheit darstellen, denn sie ist Anfang und Ende aller Kunst. Auch hier zeigt sich Grillparzer als der Apostel der klassischen Kunst, der das Ideal Goethes und Schillers hochzuhalten sich berufen fühlt. Schönheit ist, wie Kant es lehrte, Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Jegliche Tendenz nach irgendwelcher Richtung hin verwarf der Jünger Kants, Goethes und Schillers und stand so auch im Gegensatz zu vielen Strömungen seiner Zeit.

In der weiteren Schönheitstheorie strebte Grillparzer weit über seine Zeit hinaus und wurde unter starker Einwirkung Bouterweks in der Epoche schrankenlosester Deduktion zu einem Vorläufer der modernen induktiven Ästhetik. Von den Wirkungen dessen, was wir schön nennen, muß der Ästhetiker ausgehen, wenn er das Wesen der Schönheit ergründen will. Wirkung des Schönen aber ist in der Zusammenfassung der Resultate durch die Harmonie der Kräfte angeregtes Emporstreben zum Unendlichen. —

Sein Entstehen aus der Harmonie des Menschen und seine Zusammenstimmung des Geistigen und Sinnlichen in ihm beweist und bewirkt das Kunstwerk durch die vollendete Durchdringung von Form und Stoff, Idee und Darstellung, wodurch allein das Werk schön und gleichzeitig symbolisch wird. Wenn auch Kant die Entwicklung dieser Gedanken im einzelnen bestimmte, so ist doch das Muster der klassischen Ästhetik auch hier unverkennbar. —

Wie Form und Stoff, so verhalten sich im einzelnen Kunst und Natur. Im ganzen aber ist die Kunst nicht Nachahmung und nicht Verschönerung der Natur, sondern sie ist wie die Natur. Aus der gleichen Schöpfungskraft entsprungen, trägt das Werk der Kunst wie der Natur sein eigenes Lebensprinzip in sich und wandelt als organisches Geschöpf nach eigener Richte. Es ist die Lehre Goethes und Kants, welche Schellings ästhetische Philosophie bestimmte und so auch zum romantischen Glaubensbekenntnis wurde — einer der wenigen Berührungspunkte, welchen Grillparzer durch das Medium eines Dritten mit der Ästhetik der Romantiker hatte.

Zur Aufgabe hat es die Kunst, der Natur, welche notwendig und zum Heile der Menschheit der Kultur weichen

muß, eine dauernde Heimstätte zu schaffen — unbekümmert um alle Forderungen sentimentalischer Moral. Die höchste Kunst ist naiv. Rousseau und Schiller wirkten hier gemeinsam auf des Dichters Theorie ein, während er die tiefere philosophische Begründung gemäß seiner Unterscheidung der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung durch Schopenhauer gewann.

Goethe und Schiller also bestimmten die allgemeine Richtung dieser Ästhetik, Kant, Schopenhauer und Bouterwek basierten sie auf eine feste philosophische Grundlage, während zur weiteren Ausgestaltung Spinoza, Rousseau, Jean Paul nicht wenig beitrugen. Das Charakteristische der Gesamterscheinung ist das Naive, das Erdenhafte und Wirklichkeitsfrohe der Gesinnung. Goethescher Geist ist es, der aus ihr spricht. Dadurch hebt sich diese Ästhetik so scharf von ihrer ganzen Zeit ab. Sie kommt aus der Vergangenheit und geht in die Zukunft. Die Gegenwart hat zum größten Teil nur eine negative Bedeutung für sie: im Gegensatz zu ihr bildeten sich viele von des Dichters Anschauungen. Das gilt vom Gehalt so gut, wie von der Form, der Methode.

Charakteristisch auch ist das auffallend Konservative und fest Beharrliche der Ideen — Entwicklungsreihen ließen sich nicht allzuhäufig nachweisen, während gerade das Wiederkehren des gleichen Gedankens in ungewöhnlich großen Zeitabständen sehr auffällig ist und sich auch die Neigungen und Abneigungen des Dichters merkwürdig gleich geblieben sind.[1]) Noch darüber hinaus aber ist ganz allgemein das fast widerwillige Festhalten an der Tradition überaus bezeichnend für den

---

[1]) Vgl. XIX, 190: „Ich bin ziemlich wandelbar in meinen Entschlüssen, meine Meinungen sind aber so eisern mit meiner innersten Natur verflochten, daß, solange ich lebe, ich meines Wissens keine geändert habe.“ Grillparzer hat offenbar seine hingeworfenen Aufzeichnungen häufig wieder vorgenommen und gelesen, wie die oft völlig gleiche und immer sehr ähnliche Form der gleichen, wiederkehrenden Gedanken erkennen läßt. Nicht nur in seiner Ästhetik, sondern auch in seinen Dichtungen und Fragmenten läßt sich die spätere Benutzung eines einmal flüchtig hingeworfenen Gedankens oder einer Beobachtung mehrfach bemerken. Der bereits bekannten Aufnahme e feinen Beobachtung in sein Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen“ l

Dichter und Ästhetiker. Wie sehr auch die historische Mission, die er selbst zu erfüllen hatte, und von der ihm nur ganz selten eine Ahnung aufdämmerte, den eigenen Genius zum energischen Bruch mit der Überlieferung drängte, überall fesselte ihn doch die Gewalt der Tradition, wie das so häufig gerade bei tief und aristokratisch angelegten Menschen zu bemerken ist, und er suchte fast scheu und ängstlich nach der Anknüpfung an das heilige Alte. —

Charakteristisch auch ist die Weite des Horizontes, die ebenfalls etwas Goethesches hat, die aber auch aus den Anregungen der Romantik sich erklärt Mit dieser Ästhetik umfaßte Grillparzers Liebe die Griechen so gut wie die Engländer, Spanier, Italiener und Franzosen. Wie für Goethe und die Romantiker gab es für ihn keine nationalen und zeitlichen Grenzen, weil seine Ästhetik im Reiche der ewigen Kunst keine Grenzen kannte.

Nur die Literatur des eigenen Volkes ward nicht in den Kreis seiner Liebe gezogen. Die Herrlichkeit der mittelhochdeutschen Blüte blieb ihm ganz verschlossen. Aber selbst Goethe und Schiller, denen er so unendlich viel zu verdanken hatte, mußten hinter den Lieblingsdichtern der Antike und Renaissance zurücktreten. Gegen die neue Kunst des eigenen Jahrhunderts hatte er nur Groll und Spott. Wären die höfischen Epiker und Lyriker nicht eben deutsche Dichter gewesen, er hätte sie sicherlich tief in sein Herz geschlossen. So aber war das nationale Kunst, und die zu pflegen, schien dem Sohne der kosmopolitischen Zeit eng und dürftig. Dazu trat der unmittelbare Gegensatz zu der Romantik. So wurde er

---

ich eine zweite, nicht minder interessante Erscheinung beifügen. Im Jahre 1819 notierte sich Grillparzer: „Wenn Boas der moabitisch heidnischen Ruth die Lehren der jüdischen Religion beibringen will und ihr sagt: Es ist nur ein Gott, so sieht sie schnell vom Boden empor, blickt ihn an und sagt: Nur einer! Fahre fort! Ich fühle das!" XII, 180. In dem fast 20 Jahre später vollendeten Lustspiel „Weh dem, der lügt" läßt er die Heidin Edrita zu Leon, dem Christen, sagen:

„Sie lehren einen einz'gen Gott, und wahrlich,
(seine Hand berührend)
An was das Herz in gläub'ger Fülle hängt,
Ist einzig stets und eins." VIII, 67.

aus lauter Weitherzigkeit selbst einseitig und eng. Je näher aber die Kunst der Gegenwart kam, desto weniger konnte sie seinen ästhetischen Anschauungen entsprechen. Es lag das nicht nur in dem oft hervortretenden Hange eines tief angelegten Menschen begründet, sich in die Werke der Vergangenheit zu versenken, weil die Gegenwart samt ihrer Kunst ihm prosaisch dünkt. Auch das war es nicht allein, dass er wohl die Fesseln fühlte, die Goethe und Schiller dem eigenen vorwärts drängenden Schaffen auferlegten.

Der letzte Grund eben liegt in seiner Ästhetik selbst. Anschauung und Bildung, Kunst und Wissenschaft sind die großen Gegensätze, welche sich in seinem Geiste nicht einigen wollten. Der Mensch kann nicht gleichzeitig wissenschaftlich und beschaulich, philosophisch und poetisch die Welt betrachten. Das aber versuchten Goethe und Schiller wie auch all die „Bildungsdichter" der späteren Zeit. Grillparzer aber trieb es zu den lauteren, ganz ungemischten Quellen reiner Poesie, aus denen er für das eigene Leben und die eigene Kunst Kraft und Erholung schöpfen wollte. Mehr noch als die kalte Pracht der Antike lockte ihn die farbengesättigte, duftdurchtränkte, klanggeschwellte Schönheit der Renaissance, der Romantik. Die Sehnsucht nach ungemischter Poesie, die nicht der Bildung, sondern einzig einer natürlichen Empfindung, starker Anschauung und künstlerischem Formtriebe entströmt, ließ ihn auch — von allen persönlichen Gründen abgesehen — keine Fühlung mit seiner Zeit gewinnen. Empfindung, Anschauung, Form, das forderte er unbedingt von jeder Dichtung, und das meinte er in der zeitgenössischen Literatur nirgends zu finden. Überall witterte er Bildungselemente, Philosophisches, Tendenziöses, Formloses, Gekünsteltes. Mit zunehmender Verbitterung wuchs auch seine Ungerechtigkeit.

Der, wenn auch nicht ganz offen eingestandene, Gegensatz zu Goethe aber hat noch seine spezielleren Gründe: so die grundverschiedene Stellung beider Dichter zur Antike. Wohl verehrte auch Grillparzer das griechische Drama als das Höchste, was Menschengeist erfunden. Nun aber auch antike Stoffe in antiker Form zu behandeln, schien dem Dichter und Ästhetiker, der so oft das Gesetz ausgesprochen,

der Poet müsse aus dem Empfinden und für das Empfinden seiner Zeit schaffen,[1]) eine Absurdität zu sein. „Goethe hat nur den Winckelmann in Handlung gesetzt und auf lebende Menschen angewendet, was von toten Statuen allerdings seine Geltung haben mag.“ [2]) Was aber Grillparzer von der eigenen Behandlung antiker Stoffe sagte,[3]) verrät, wie auch die Werke selbst, mit großer Deutlichkeit, daß der Dichter auch praktisch durchführen wollte, was der Theoretiker klar erkannt hatte: daß uns das griechische Drama mit seinen mancherlei in Zeit, Volk und Ort begründeten Zufälligkeiten durchaus kein Muster mehr sein darf, ebensowenig wie Aristoteles, der von diesem Drama seine Gesetze abstrahierte, heute noch als ein mustergültiger Gesetzgeber anerkannt werden darf. Grillparzer steht hier Seite an Seite mit der Romantik,[4]) und Kleists Penthesilea läßt uns erkennen, daß Grillparzers Medea keine isolierte Erscheinung bildet, sondern den Gegensatz des 18. und 19. Jahrhunderts zur Anschauung bringt, deren Tendenzen sich in des Dichters Ästhetik oft so nahe berühren und bekämpfen. Er ist eben eine Übergangserscheinung mit all den tragischen Symptomen, die einer solchen immer eigen sind.

Und doch, oder gerade deshalb, konnte er dem innersten Drange des Jahrhunderts — theoretisch — nicht folgen, weil er allzu tief in den Anschauungen des klassischen Zeitalters befangen war. Denn wie Goethe und Schiller selbst hinter die Poeten der Antike und Romantik zurücktreten mußten, so betrachtete er die nachklassische Zeit vom Standpunkt der klassischen Meister. Das Streben zu einer wahrhaft nationalen Kunst erschien seinem kosmopolitisch gestimmten Geiste eng und beschränkt, wenn auch seine eigene Kunst dem Wirken des Zeitgeistes nachgeben mußte. — Das Streben zum Gesamtkunstwerke, das in Richard Wagner Gipfel und Ziel erreichte, war dem Schüler Kants und Verehrer Mozarts nur fremd und

---

[1]) XVIII, 21, 54. XIX, 74. Wartenegg S. 19.
[2]) XIII, 173.
[3]) Briefe. Nr. 45. S. 64. Vgl. XIX, 74.
[4]) Vgl. Schlegels Wiener Vorlesungen II, 17. Vorlesung S. 11 f. 20. Vor- S. 75. Berliner Vorlesungen S. 41 f. Fr. Schlegels Geschichte der ɪr Griechen und Römer etc.

abstoßend. Und doch ist auch in seinen eigenen Werken so etwas von romantischer Mischung zu spüren. Häufig genug tritt die Musik in den Dienst der Stimmung, die Plastik wird in eigenartiger Weise zum Ausdruck des Inneren herangezogen, die Pantomime gewinnt ungewöhnlichen Spielraum: das Wort will nicht mehr allein genügen. — Die durch die Romantik zu neuem Leben erweckte Volksdichtung fand in ihm unter starker Einwirkung Schreyvogels ihren unversöhnlichsten Gegner. Es war nicht allein der prinzipielle Gegensatz zur Romantik, der ihn auch hier bestimmte. Die Richtigkeit der Empfindung und Stärke der Anschauung zwar, auf die er soviel Gewicht legte, hätte er gerade hier wie nirgends finden können, aber das Formlose dieser Dichtung stieß den großen Künstler, das Unindividuelle den großen Individualisten ab. Der komplizierte Kulturmensch konnte kein Genüge in ihr finden. — Der Drang zum Realismus endlich, der dem ganzen Jahrhundert sein Gepräge aufdrückt, und die damit unmittelbar in kausalem Zusammenhang stehende Entwicklung des historischen Sinnes stoßen bei dem Zögling der klassisch-idealen Periode auf hartnäckigen Widerstand. Er erkannte nicht, daß er selbst ein Glied jener Kette bildete, die sich von Kleist über Hebbel hinaus in die Gegenwart entwickelte.[1]) So fühlte er sich als ein Fremder in seiner Zeit, mit der er doch im tiefsten verwachsen war: er glaubte ein Epigone zu sein und war ein

[1]) Für die Größe Kleists und Hebbels hatte Grillparzer kein Verständnis. An Hebbel ärgerte ihn vor allem das Ideenhafte, Philosophische und die Wahl der Stoffe, da er das Verzerrte liebt. Interessant ist es, daß sich trotzdem Grillparzer auffallend häufig in der Stoffwahl mit Hebbel berührt: Gyges und sein Ring, Judith, Herodes und Mariamne, Christus, Spartacus, Esther, Brutus, Marino Falieri. In Kleists Dramen konnte Grillparzer die romantische Herausarbeitung des Pathologischen und die übertriebene „Natürlichkeit" — von anderem, wie auch bei Hebbel, abgesehen — nicht vertragen. Mehrfach erklärte er (zu Foglar und Wartenegg), die Natürlichkeit im Prinzen von Homburg, daß der Held um sein Leben bittet, sei „zum Anspeien" und nur durch das gestörte Traumleben gerechtfertigt. (Eine solche Rechtfertigung bringt übrigens auch Tieck in seinen Kritischen Schriften III, 9 vor. Grillparzer hat sie gelesen.) Dabei hat doch Grillparzer in seiner Kritik der Hekabe des Euripides die feine Erkenntnis aussprechen können: „Das Leben gering zu schätzen, wäre für den Natursinn des Griechen viel zu albern gewesen, als daß er es selbst dem Heroismus verziehen hätte." XVI, 81.

Reformator. Er stand abseits von dem Laufe seiner Zeit, glaubte ihr zuzusehen und wurde wider seinen Willen und sein Wissen von ihr mitgetrieben, zu neuen Zielen.

Freilich ist auch so noch das Reich seiner Ästhetik groß genug. Es erstreckte sich, wie gesagt, über die Antike und Moderne, die Griechen, Römer, Engländer, Spanier, Franzosen, Italiener. — Was aber unter dem höchsten Gesichtspunkte der ästhetischen Betrachtung wie von selbst seine Einheit fand, das mußte mit spezieller Beziehung auf die dramatische Gattung oft notwendigerweise zu Widersprüchen verleiten. Gerade die Weitherzigkeit, mit der Grillparzers Ästhetik das Klassische und Romantische umschloß, bewirkte den Zwiespalt zweier Prinzipien in seiner Dramaturgie, welche sich einerseits durch das griechisch-französische, andererseits durch das spanisch-englische Drama gestalten ließ, während Theorien von Aristoteles und Corneille, Spinoza, Lessing, Schiller und Goethe bestimmend auf die seinigen wirkten. Als negativer Faktor machte vor allem A. W. Schlegel, aber auch Tieck sich geltend, gegen die Grillparzer Seite an Seite mit Schreyvogel kämpfte. Schillers Drama war für die Bildung seiner dramaturgischen Anschauungen eigentlich nur insoweit maßgebend, als Grillparzer in ihm den „deutschen Racine“ erblickte und seine Gattung, das heroische Trauerspiel, im ganzen als die höchste der tragischen Kunst erkannte.[1]) Aber Schillers höchstes Streben, für das deutsche Drama eine spezifisch deutsche Form zu finden, war ihm fremd.

Was das Charakteristische seiner eigenen Dramaturgie ausmacht, fällt im letzten Grunde wieder mit jener fundamentalen Unterscheidung des Poetischen und Philosophischen, der Kunst und Bildung, der wissenschaftlichen und beschaulichen Weltbetrachtung zusammen, wie sie, tief begründet in dem zwiespältigen, aus Verstand und Phantasie nicht eben ganz glücklich gemischten Geiste des Dichters und angeregt und bewußt geworden durch Schopenhauers Philosophie, unter den verschiedensten Erscheinungsformen immer wieder in seiner Ästhetik auftaucht. Eine solche Erscheinungsform ist auch der

---

[1]) XVIII, 51. 53–55. XIII, 172.

in seiner Dramaturgie deutlich gewordene Konflikt des Klassischen und Romantischen, wie es der des Naiven und Sentimentalischen war, dem wir in der Gesamtästhetik Grillparzers begegneten. Die in dem störenden Zwiespalt seines eigenen Wesens tief begründete, eminent dichterische Abneigung gegen alles Logische, wie sie im Kampfe gegen die auf reine Logik gestellte Philosophie seiner Zeit wuchs und erstarkte und zu einem charakteristischen, ein romantisches Element seines Wesens ausmachenden Merkmal seiner Dichterpersönlichkeit wurde, diese Abneigung, die ihn nicht dazu kommen ließ, die moderne Idee des Dramas mit solch bewußter Klarheit wie Hebbel in seinen Dramen zu entwickeln, sie ließ ihn in der romantischen, d. h. im weitesten Sinne spanisch-englischen Dichtung, der das Paradoxe, Mannigfaltige, Zufällige, Individuelle, Wirklichkeitsfrohe wesentlich ist, das Höchste der Kunst und das zu seinem eigenen Wesen Stimmende erkennen und als solches lieben. Jede Logik meistert die schon an sich poetische und daher den würdigsten Gegenstand der Kunst darstellende Wirklichkeit, denn die Wirklichkeit weiß nichts von Logik. Die philosophische Seite seines Geistes aber, die hier mit seinem reinen, an der klassischen Tradition entwickelten, künstlerischen Formsinn Hand in Hand ging, weswegen ihn auch nach eigener Aussage das Formgeben dem Verstande näher als billig brachte,[1]) wenn er auch den Vorsatz hatte, der Verstandes- und Meinungspoesie seiner Zeit nicht nachzugeben, das Bild, die Gestalt, Gefühl und Phantasie festzuhalten und nur der Unmittelbarkeit der Anschauung zu gehorchen,[2]) mußte auch der starren Folgerichtigkeit, Loslösung vom Individuellen, strengen Einheit der Idee und Form gerecht zu werden suchen, wie sie zum Wesen der klassischen Dichtung gehören. — Hatte nun aber die im letzten Grund aus dem eigenen Zwiespalt erwachsene, durch Schiller und Goethe bewußt gewordene Sehnsucht nach der Einheit der Gegensätze dazu geführt, diese Einheit von Verstand und Phantasie, Kunst und Bildung, Poesie und Philosophie, wissenschaftlicher

[1]) XIX, 190.
[2]) XVIII, 160. Tgb. S. 129. Vgl. XVIII, 130.

und beschaulicher Weltbetrachtung mit Hilfe Kants und Spinozas in der Richtigkeit der Empfindung zu erkennen, so suchte er nun auch innerhalb der Dramaturgie nach der Lösung des Konfliktes zwischen dem Klassischen und Romantischen.

Das Charakteristische seiner gesamten Dramaturgie ist der unverkennbare Versuch, das Klassische mit dem Romantischen in einer höheren Einheit zu verschmelzen. Wo ein solches Streben nur als dunkler Drang, nicht zu deutlichem Bewußtsein erhoben, wirksam erschien, mußten manche Widersprüche ungelöst nebeneinander stehen bleiben. Das Schöne wollte sich mit dem Interessanten nicht ganz in Einklang bringen lassen. Das Allgemein-Menschliche und das Ganz-Individuelle, das logische Wie und das poetische Was können nur in einer geahnten Einheit zur Harmonie aufgelöst werden. Im Begriff des Tragischen aber gelingt eine merkwürdige Versöhnung. Das antike Schicksal, das als äußere Notwendigkeit den Menschen ohne Rücksicht seines Charakters in furchtbare Verschuldung zwingt, und das Schicksal der Shakespearischen Tragödie, das in den Charakter des Menschen hineingelegt ist und ihn von innen zu entsetzlichen Verbrechen treibt, beides kommt in Grillparzers Spinozistischer Weltanschauung zusammen, um seine eigene Auffassung des Tragischen zu gestalten, indem es die Form des Kant-Schillerschen Gegensatzes von Natur und Freiheit annimmt: Willensdetermination durch äußere Umstände und innere Affekte, das ist das Schicksal, dem der sittlich freie Mensch unterliegt. —

Hier tritt der für die Entwicklung des modernen Dramas hochbedeutsame Gegensatz zu Hebbel, dem nächsten der großen Dramatiker, hervor: Grillparzer fand das Tragische im Individuum selbst, Hebbel in dem Verhältnis des Individuums zur Idee. —

Der Gegensatz des Antiken und Modernen nahm in Grillparzers Dramaturgie oft die Form des Französischen und Spanischen an, ohne sich doch in seinem Wesen umzugestalten. Soweit der Dichter nun seine dramaturgischen Anschauungen in einen Knotenpunkt, die dramatische Gegenwartsform, zusammenführen konnte, verschmolzen sich ganz von selbst die von dem französischen Drama abgeleiteten Formprinzipien mit

den Lebenselementen, die Lope de Vega ihm gewann. Die anschaulich-sinnliche Lebendigkeit und unmittelbar dramatische Gegenwart des Geschehens, wie sie dem romantischen Drama eigentümlich ist, soll sich dem wohltätigen Zwange der Einheiten des Ortes und der Zeit fügen, die romantische Mannigfaltigkeit der Ereignisse von der französischen Einheit der Idee gebändigt werden. Grillparzer selbst sprach es einmal (1842) mit klaren Worten aus: „Die Franzosen bleiben für uns stete Muster in der Form, im Geiste hingegen die Engländer und Spanier.“ [1]) Romantischer Gehalt in klassischer Form also ist das Höchste der tragischen Kunst. —

Was aber der Gestaltung seiner Dramaturgie oft nur als unbewußter Drang zugrunde lag, das wurde im eigenen Schaffen des Dichters zu bewußtem Zweck. Grillparzer selbst bezeichnete es als Ziel seines Strebens, das Leben und die Form so zu vereinen, daß beiden ihr volles Recht geschieht, [2]) die Darstellungsweise der Alten mit dem Geiste der Neueren in Einklang zu bringen. [3]) Dieser Versuch charakterisiert denn auch mit unverkennbarer Deutlichkeit das Schaffen des Dichters, wenn er auch nicht immer ganz geglückt sein mag und das Leben die Form, der Geist die Darstellung, die Mannigfaltigkeit die Einheit manchmal zu zersprengen droht. Was an Vergleichen von Theorie und Praxis geboten wurde, das zeigte meist völlige Übereinstimmung oder doch den Versuch möglichster Annäherung. —

Das Streben nach der Versöhnung der Gegensätze aber, wie es Grillparzers Dichtung und Ästhetik gestaltete, zeigt uns wieder mit großer Klarheit, in wie engem Zusammenhange doch der Dichter mit seiner Zeit gestanden hat, wie der Geist, der sie beseelte, auch in ihm wirkte und trieb. So heftig er sie bekämpfte, er teilte doch ihr Ringen und ihre Sehnsucht. Euphorion, der dem Bunde Helenas und Fausts entspringt, das ist die Verkörperung jener Sehnsucht, welche

---

[1]) Foglar S. 13. Vgl. XVII, 52. All das widerlegt mit Bezug auf Grillparzer die Behauptung Gustav Freytags, die spanischen und französischen Klassiker seien ohne lebendige Bedeutung für unsere Bühne.

[2]) XVIII, 160.

[3]) XVIII, 161. Vgl. S. 191. XIX, 101.

entstand, als man das Wesen der Gegensätze überhaupt erkannt hatte. Schiller und Humboldt schon prophezeiten die zukünftige Harmonie der von ihnen aufgestellten Gegensätze. Schelling entwickelte ihre Notwendigkeit aus einer philosophisch-ästhetischen Weltanschauung. Das Athenäum verkündete als höchstes Ziel der schon durch Goethe angebahnten Umwälzung die Verbindung des Antiken und Modernen zu höherer Einheit.

Aus dem Boden dieser Zeit erwuchs das moderne deutsche Drama. Heinrich von Kleists höchste Dichtersehnsucht war es, Sophokles und Shakespeare zu einer gewaltigen Harmonie zu verschmelzen. Grillparzer setzt diese Reihe fort. Otto Ludwig wollte den Geist Shakespeares in antike Formvollendung bannen. Hebbel aber schrieb in sein Tagebuch: „Novantike Kunst, die Modern und Antik verschmilzt.“ [1])

---

[1]) Tagebücher, hg. v. R. M. Werner. I, 79.



Forschungen

zur neueren Literaturgeschichte.

Herausgegeben von

Dr. Franz Muncker,

o. ö. Professor an der Universität München.

XXX.

„Der arme Heinrich“ in der neueren Dichtung.

Von

Dr. Hermann Tardel.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1905.

„Der arme Heinrich“

in der neueren Dichtung.

Von

Dr. Hermann Tardel.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Inhalt.

Das griechische Altertum besaß in dem „Philoktet“ des Sophokles eine Tragödie des physischen Schmerzes. Ein lauter Aufschrei verkündete den Griechen das Auftreten des Sohnes des Pöas mit dem zerfressenen Fuß. Durch den Biß einer Schlange hatte er eine übelriechende, schmerzhafte Wunde erhalten, und da er durch sein Ächzen die Opferhandlungen der Griechen störte, war er in Lemnos ausgesetzt worden und lebte dort einsam in einer Höhle, wo ihn nach fast zehn Jahren Odysseus und Neoptolemos aufsuchen. Hier liegen bereits die Umrisse der Szene vor, die wir — mutatis mutandis — im dritten Akt von Gerhart Hauptmanns „Armem Heinrich“ wiederfinden. Der antike Dichter scheute sich nicht, im Laufe eines bewegten Zwiegesprächs zwischen dem Einsiedler von Lemnos und den Abgesandten des griechischen Heeres einen Krankheitsanfall Philoktets mit Bluterguß aus der Wunde und folgendem stärkenden Schlummer auf die Bühne zu bringen. Man erinnere sich an diese realistische Ausmalung eines Krankheitsbildes auf offener Szene, um die Darstellung einer noch widerwärtigeren Krankheit, der Lepra, in den Dichtungen vom „Armen Heinrich“ nicht gar zu unerhört zu finden. Das älteste Werk der Weltliteratur, dessen Held ein Opfer dieser Krankheit ist — und auch ein leidender Held kann ein Held sein —, ist das Buch Hiob. Es ist nicht eigentlich eine Dichtung menschlichen Schmerzes, so ergreifend uns auch Hiobs Klagen berühren, der, in der Asche sitzend, die Haut seines schwärenbedeckten Körpers mit Scherben reinigt und an der Gerechtigkeit Gottes verzweifelt; es ist ein philosophisches Lehrgedicht, eine Theodicee, wenn auch von gewaltiger dichterischer Kraft. Fragt man bei dem griechischen und dem alt-

jüdischen Dulder nach der Krankheitsursache und der Möglichkeit der Heilung, so liegt eine Welt gegensätzlicher Auffassung dazwischen. Philoktets Krankheit ist nichts anderes als die natürliche Folge einer körperlichen Infektion, und nur am Schluß wird durch Herakles, den „deus ex machina" der Tragödie, auf die Heilskraft des Asklepios hingewiesen. Hiobs Aussatz dagegen ist eine „Heimsuchung" des sonst frommen und gerechten Mannes durch den strengen, prüfenden Gott des Alten Testaments, und noch dazu auf Veranlassung Satans; erst nachdem Hiob sich aller menschlichen Selbstherrlichkeit begeben hat, kann er durch die Gnade der göttlichen Allmacht gesunden. Das Mittelalter setzt in dem rührenden, schlichten Epyllion Hartmanns von Aue, dem „Armen Heinrich", die Anschauung des Buches Hiobs fort und ergänzt sie. Indem die Krankheit des Ritters nicht nur eine Heimsuchung durch Gott, sondern zugleich eine Strafe für den weltlichen Sinn des Ritters bedeutet, wird versucht, Gott gleichsam wegen seiner übermenschlichen Strenge zu entlasten, und darin gibt sich offenbar der mildere Gottesbegriff des christlichen Mittelalters im Gegensatz zu dem altjüdischen kund. Ein Kunstwerk, das dem Philoktet und dem Hiob an die Seite gestellt werden könnte, bringt das Mittelalter nicht hervor, ebensowenig die Neuzeit. Doch hat sie in Gerhart Hauptmanns dramatischer Erneuerung des „Armen Heinrich" ein immerhin recht beachtenswertes Werk geschaffen. Dieses vereinigt die antike und die biblisch-mittelalterliche Darstellung in sich, insofern es zugleich ein Drama des körperlich-seelischen Schmerzes und ein Drama der göttlichen Gnade ist. Die Weltanschauung, die uns aus den genannten Werken entgegentritt, ist der adäquate Ausdruck ihrer Entstehungszeit. Da ist die natürlich-logische Auffassung des Philoktet als Abglanz der griechischen Welt in ihrer Blüte, da ist die ausschließliche Betrachtungsart sub specie aeterni im Buch Hiob und bei Hartmann als Ausfluß der jüdisch-christlichen Denkweise. Zu ihnen tritt der unausgeglichene Dualismus bei Hauptmann, ein Abbild der Zerrissenheit der modernen Seele, die sich in stetem Schwanken zwischen natürlicher und übernatürlicher Auffassung auf- und abbewegt. Literarisch betrachtet, steht Hauptmanns „Armer Heinrich"

nicht isoliert da, sondern bildet den Gipfelpunkt einer längeren Entwicklungsreihe dichterischer Bearbeitungen.[1])

I.

Das Epos Hartmanns von Aue beruht auf dem alten volkstümlichen Aberglauben von der heilenden Kraft des Blutopfers, mit legendarischen und lokalgeschichtlichen Motiven vermischt, doch so, daß das spezifisch Legendarische im Sinn des mittelalterlichen Kirchenglaubens der Dichtung das charakteristische Gepräge gibt. Der schwäbische Ritter Heinrich von Aue entspricht zwar durch seine Herkunft, seine Taten und Tugenden — seine „triuwe“, „zuht“ und „milte“ werden gerühmt — dem weltlichen Ideal des Rittertums, aber er muß auch dem religiös-sittlichen Ideal der Kirche genügen. Er muß eine Probe auf seine Frömmigkeit ablegen, sein „hôher muot“, seine „hôchvart“ müssen gedemütigt, seine Weltfreudigkeit muß unterbunden werden, und deshalb belegt ihn der Herr mit der Krankheit Hiobs. Von einer realistischen Schilderung der „miselsuht“ hält sich Hartmann fern, ganz im Gegensatz zu Konrad von Würzburg, der in seiner Bearbeitung der Freundschaftssage von Amicus und Amelius eine genaue, auf Autopsie beruhende Beschreibung des Aussatzes gibt.[2]) Dafür betont Hartmann mehr die moralische Seite, die in dem plötzlichen Sturz aus der Höhe des Glücks in die Tiefe des Elends liegt, und die seelischen Folgen, die die Krankheit und die Abgeschiedenheit von der Welt bei dem Kranken hervorrufen. Anfangs besitzt Heinrich nicht die Geduld Hiobs im Ertragen des Leidens, sondern Verzweiflung und Lebensüberdruß erfassen ihn. Nachdem er aber bei seinem ersten Aufenthalt in Salerne die Überzeugung von der Unheilbarkeit seines Leidens erlangt hat, tritt die Wandlung zum gottergebenen, der göttlichen

[1]) Die vorliegende Arbeit ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich am 5. Mai 1903 in der „Literarischen Gesellschaft“ in Bremen gehalten habe. — An Literatur ist, abgesehen von einzelnen Rezensionen des Hauptmannschen Dramas, von denen diejenige von Max Lorenz in den Preuß. Jahrb. (Bd. CXI, 1903, S. 166) die vorurteilsfreieste ist, nur der Aufsatz „Zur Geschichte des Armen Heinrich“ von Rich. M. Meyer in der „Zeit“, Bd. XXXV (1903), S. 130—132 zu erwähnen.

[2]) Engelhard, ed. Haupt, 2. A. 1890, v. 5150 f.

Gnade zugänglichen Menschen ein, und diese zeigt sich ihm in der kindlichen Unschuld und Keuschheit des elfjährigen Töchterchens eines seiner Bauern. Was dieses Kind treibt, sich für ihren Herrn zu opfern, ist die Hoffnung auf die himmlische Seligkeit, auf die Freuden des Paradieses, als Entgelt für das elende irdische Dasein, das ihr in den ärmlichen Hütten der Eltern beschieden ist, und das sich vielleicht noch schlimmer gestalten könnte, wenn dem jetzigen guten Herrn ein ungnädiger folgen würde. Von einer wirklichen Liebe für den kranken Herrn kann bei dem Kinde nicht die Rede sein, selbst wenn einige Stellen sich so deuten ließen; auch der moderne Gedanke der Aufopferung der Frau für den geliebten Mann liegt nicht in der Auffassung Hartmanns. Allein eine wirkliche Tötung des Mädchens erfolgt nicht, die Heilung des Kranken geschieht vielmehr durch ein Wunder Gottes. In der genannten Sage von Amicus und Amelius werden tatsächlich dem Aberglauben gemäß zwei Kinder geopfert, und der mit ihrem Blut bestrichene Aussätzige gesundet; die göttliche Wunderkraft wird aber schließlich doch noch in Anspruch genommen, indem Gott die getöteten Kinder ins Leben zurückruft. Der tschechische Dichter Julius Zeyer[1]) hat es sich in seiner hyperromantischen Erneuerung der altfranzösischen Fassung dieser Sage nicht nehmen lassen, diese grausige Geschichte mit dem ganzen Aufwand dichterischer Kunstmittel und der Hinzunahme neuer Sagenmotive von dem kranken Amis und den Kindern seines Freundes Amil, Gandelin und Elisena, zu erzählen. Dadurch, daß im „Armen Heinrich" für die Jungfrau der Wille zur Aufopferung und für den Kranken der sittliche Entschluß, das Opfer im entscheidenden Augenblick nicht anzunehmen, genügt, wird der Aberglaube vom Blutopfer in die christlich-ethische Sphäre gehoben und ist in der naiven Gestaltung Hartmanns einer bedeutenden ästhetischen Wirkung fähig.

Während die Legende in der Literatur mannigfache Nachahmungen hervorgerufen hat, scheint sie in der Kunst

[1]) Roman von der treuen Freundschaft der Ritter Amis und Amil. Aus dem Böhmischen übersetzt von Josa Höcker. Slavische Romanbibliothek Bd. 1. Prag (J. Otto) 1904.

nur ganz vereinzelte Spuren hinterlassen zu haben. Ich vermag nur einen neueren Illustrator anzuführen. Im Anschluß an einen knappen Prosatext, der die Legende in der Art der alten Volksbücher unter Wahrung des altertümlichen Stils kurz erzählt, hat der österreichische Maler Josef von Führich (1800—1876), der Illustrator Tiecks und Goethes, sieben Zeichnungen veröffentlicht (Leipzig 1878). Die Auffassung des Stoffes durch Führich ist durch seine oft erwähnte Äußerung, daß alle Kunst katholisch sein müsse, seine Technik durch seine völlige Abhängigkeit von der Nazarenischen Schule — er lernte in Rom unter Overbeck — genügend gekennzeichnet. Seine Art zu sehen und zu zeichnen vermag zwar einen gefühlsmäßigen Eindruck in matten Reflexen wiederzugeben, aber sie ist ohne wirkliche Individualität und scharfe Charakteristik, auch nicht frei von störenden Verzeichnungen. Das erste einleitende Bild zeigt Heinrich auf dem Altan seiner Burg, ein Minnelied zur Laute singend, ein Bild des Glückes und des Wohllebens. Vom Söller sehen wir in den Burghof, wo sich die Knappen in fröhlicher Lust auf ihren Rossen tummeln, und unser Blick schweift über das Burgtor und die Kapelle hinaus in die gesegneten Fluren des schwäbischen Landes. Dann finden wir den „armen" Heinrich im Zimmer des Salerner Arztes, rings von Folianten, Phiolen, Schädeln und Gerippen umgeben, mit weit geöffneter Brust vor dem forschenden Arzt sitzend, der ihm schließlich das einzig mögliche und doch unanwendbare Heilmittel zu verkünden scheint. Wie der enttäuschte, in die Heimat zurückgekehrte Ritter sich in die Einsamkeit des Waldes zurückzieht und hier vor der Tür des „gereutes" von dem Meier, dessen Weib und ihrer kleinen Tochter mit ehrerbietigem Gruß empfangen wird, schildert uns das dritte Bild. Darauf blicken wir in das Innere der Blockhütte, wo der Meier und sein Weib händeringend auf ihren armseligen Strohbetten hocken, indes ihnen das junge Mädchen, die Hände an ihrer Bettstatt gefaltet, unter Tränen mitteilt, daß sie nach Gottes Ratschlag die Arznei sein wolle, die ihren Herrn allein retten könne. Auf der nächsten Zeichnung reiten Heinrich und die Meierstochter, letztere in einer unnatürlichen Haltung auf dem Pferde, zur Fahrt nach Salerne ab und

kommen an einem Muttergottesbilde vorbei, das Isaaks Opferung darstellt und auf die kommenden Ereignisse passend hindeutet. Man vermißt noch vor diesem Bilde eine Szene, wie etwa das Mädchen ergebungsvoll zu den Füßen des Kranken, der sie ja scherzweise sein „klein gemahel" nennt, sitzt und seine Zustimmung zur Reise erfleht. Im sechsten Bilde sehen wir die Jungfrau mit entblößtem Busen auf dem Seziertisch des Arztes liegen, der daneben steht und sein Messer auf einem Wetzstein schleift, während Heinrich von links durch einen Türspalt heimlich hindurchschaut. Paul Thumann hat dieselbe Szene im Anschluß an Chamissos Bearbeitung des Epos (in der Groteschen Ausgabe) mit besserer Gruppierung ausgeführt — der Opfertisch steht gerade vor dem Beschauer, bei Führich rechts seitwärts. Auf dem letzten Bilde Führichs legt der Priester in der heimatlichen Kapelle die Hände des geretteten Heinrich und der Meierstochter auf seiner Stola ineinander. Neuere naturalistische Darstellungen, die als Pendant zu Gerhart Hauptmanns Armen Heinrich gelten könnten, kenne ich nicht. Die „Illustrierte Zeitung" brachte seinerzeit eine realistisch gehaltene Zeichnung zum dritten Akt von Hauptmanns Drama nach der ersten Berliner Aufführung; eine Skizze von Robert Engels in der Hauptmann-Nummer der „Jugend" stellt den armen Heinrich und Ottegebe in verwahrlosten Gewändern und entstelltem Gesichtsausdruck, um einen Baum gruppiert, dar. Ergreifend wirkt die Photographie von Kainz in der Maske des armen Heinrich. Ich verweise noch auf die malerische Behandlung des verwandten Hiobstoffes durch W. Laparra (Pariser Salon 1903, Nr. 1042), dessen Triptychon, in der Technik etwa an Slevogts „Verlorenen Sohn" gemahnend, den mit Schwären behafteten Körper des Aussätzigen in ganz naturalistischer Farbengebung darstellt.

Auf literarischem Gebiet ist die Renaissance der mittelalterlichen Stoffe, der volkstümlichen, der ritterlichen und der geistlich-legendarischen, aufs engste mit dem Auftreten der deutschen Romantik und dem Aufblühen der germanistischen Wissenschaft verknüpft. Hartmanns Epos ist uns erst durch die Ausgaben von Büsching (1810) und die der Brüder Grimm (1815) wieder zugänglich geworden, denen später andere, wie

die von Wackernagel (1855), gefolgt sind. Grimms und Wackernagels gehaltreiche Einleitungen, ihre kulturhistorischen Ausführungen über die Verbreitung des Aussatzes und ihre sagengeschichtlichen Parallelen zum Thema des Blutopfers haben weit über die wissenschaftlichen Kreise hinaus Interesse erweckt. Die romantischen Dichter sind nicht zu einer Behandlung des Stoffes gelangt, so sehr er auch einem Brentano, dem Verfasser der „Romanzen vom Rosenkranz", gelegen hätte. Von Ludwig Uhland, der sich im Jahre 1818 mit der Legende beschäftigte, besitzen wir ein flüchtig niedergeschriebenes dramatisches Fragment von 24 Versen, das den Monolog des Salerner Arztes behandelt.[1]) Aus diesem ist nur bemerkenswert, daß der Arzt seine Bedenken gegen die Tötung des Mädchens durch Berufung auf die hohen Aufgaben der Wissenschaft beschwichtigt:

> Ein Mädchenleben ist ein Sehnsuchtshauch,
> Ein Liebesseufzer. Wärst du besseres auch,
> Doch tödt' ich dich, ich opfre dich in Kraft
> Der göttlichen erhabnen Wissenschaft,
> Die gleich dem Weltgeist schafft, wenn sie zerstört.

Unzugänglich ist mir ein einaktiges Schauspiel „Der arme Heinrich" (1836) von K. Ludw. Kannegießer (1781—1861) geblieben. In diese Zeit fallen die Nachdichtungen von Simrock und Chamisso. Die nächsten Jahrzehnte bieten nach unserer bisherigen Kenntnis keine Bearbeitungen, wie denn die politische Richtung der Zeit und die Literatur des Realismus dem Interesse an der Legende naturgemäß wenig günstig waren. So kommt es, daß einem ausländischen Dichter, dem Amerikaner Longfellow, einem begeisterten Verehrer deutscher Kultur, der Ruhm gebührt, in seiner „Golden Legend" als erster die schwäbische Legende zum Gegenstand einer selbständigen Dichtung gemacht zu haben. Erst in den siebziger Jahren beginnt in Deutschland das Interesse an dem Stoff wieder zu erwachen, in den neunziger Jahren mehren sich die Umdichtungen, und im Jahre 1902 erreicht die Entwicklung des Stoffes in Gerhart Hauptmanns Drama ihren Höhepunkt.

Von den mannigfachen Prosaauflösungen des Hartmann-

[1]) Adalb. v. Keller, Uhland als Dramatiker. Stuttgart 1877, S. 407.

schen Epos sei wenigstens die älteste, diejenige von Wilhelm Grimm in der erwähnten Ausgabe des alten Textes, genannt. Grimm hat zu Goethe bekannt, daß er bei der Popularisierung des Gedichts keine alte unverständliche Sprache habe gelten lassen, aber daß er auch nicht die Vorteile aufgeben wollte, die aus der Kenntnis derselben entspringen; und Achim von Arnim hat die Nacherzählung als „sehr sorgsam und nachgiebig" gegen das Original bezeichnet. Sie trifft den Geist und Ton der alten Dichtung sehr gut, wenn auch Ausdrücke wie „Steuer und Bede" besser in erklärender Form gegeben wären. Grimms Prosaübertragung ist neuerdings in den Wiesbadener Volksbüchern (1904, Nr. 51) mit einer Einleitung von Reinhold Steig und im Hamburger Gutenberg-Verlag mit Buchschmuck und einer Titelzeichnung von Ernst Liebermann (1905) wieder herausgegeben worden. Die älteste der stilistischen und metrischen Umgestaltungen Hartmanns ist diejenige von Simrock (1830). Sie ist die konservativste in der Erhaltung des altertümlichen Stils und der kurzen Reimpaare, aber es ist im Grunde nur eine holprige, in Verse gebrachte Interlinearversion, die zwar die Kenntnis des Gedichts vermitteln, aber keinen ästhetischen Eindruck hervorrufen kann. Weit höher steht Chamissos Neubearbeitung in reimlosen fünffüßigen Trochäen (1837, gedruckt 1839), die allerdings die natürliche Frische und einfache Ausdrucksweise des Originals nicht erreicht, aber durch Kürzung der langen Zwiegespräche und moralisierenden Betrachtungen gewinnt. Jener reizend-naive Zug, daß der Ritter durch die Türspalte das Mädchen nackend auf dem Opfertisch liegen sieht und gerade durch den Anblick ihrer jugendlichen Schönheit mitbestimmt wird, von seinem egoistischen Vorhaben abzustehen, ist nach meinem Gefühle zu Unrecht weggelassen, wenn auch durch philosophierende Betrachtungen des Ritters ersetzt worden. Von den späteren Erneuerungen folgt diejenige von Friedrich Koch (Ritterbuch, Halle 1848, I, 285 f.) den Grundsätzen Simrocks und ist ebenso zu beurteilen; dasselbe gilt von den Über-
ıngen von Hans von Wolzogen (Reclam, Vorrede von
ɛ) und von G. Bornhak (Leipzig o. J., 1892?). Selb-
liger ist die Bearbeitung von Th. Ebner (Bibl. d. Ges.

Lit. Nr. 84), die zur Vermeidung der Eintönigkeit, die das Versmaß des Originals für unseren Geschmack mit sich bringt, sich der kunstvollen Ottaverime bedient. Doch ist dies Metrum wiederum zu gewichtig für ein so einfaches Sujet, so daß die Erzählung manches an Natürlichkeit einbüßt; auch finden sich sprachliche Entgleisungen infolge der größeren Schwierigkeiten des Versmaßes. Stellenweise wird indes ein packender kräftiger Ton angeschlagen, so wenn Heinrich bei der Erkenntnis seiner Unheilbarkeit drohende Flüche gegen Gott und die Menschen ausstößt. Die relativ beste der neueren Umformungen ist diejenige von August Hagedorn (1898), dem Verfasser der Klostermäre „St. Bonifatii". Dadurch, daß der Bearbeiter ein dem Original ähnliches Versmaß, nämlich gereimte vierfüßige Trochäen, verwendet, gelingt es ihm, den Ton schlichter Einfalt zu bewahren; auch die Wiedergabe der religiösen Betrachtungen des Mädchens ist oft recht ansprechend. Der flüssige und glatte Stil erinnert an die Art Rudolf Baumbachs, etwa an die Stilart der „Abenteuer und Schwänke"; nur machen sich zuweilen sprachliche Verstöße störend bemerkbar.[1])

Wenn nun ein so spezifisch mittelalterlicher Stoff, wie es der „Arme Heinrich" ist, in die Empfindungswelt der Dichter unserer Zeit eintritt, so wird er zu den verschiedensten religiösphilosophischen und ästhetischen Bedenken Anlaß geben. Die einen werden sich an dem Unnatürlichen des Wunders, die andern an der Gräßlichkeit der Krankheit stoßen, man wird vermitteln, abschwächen und mildern. Der Form nach ist der Stoff von Haus aus sicher epischer Natur. Wie in der Seele der Meierstochter während der dreijährigen Pflege des Kranken in der vom Weltgetriebe fernen Waldeinsamkeit der Aufopferungsgedanke allmählich heranreift, läßt sich am über-

[1]) Zur Förderung der deutschen Sprachstudien in Italien, die eines geschichtlichen Untergrundes nicht entbehren können, hat Aristide Baragiola eine italienische Übersetzung des Armen Heinrich (Il povero Enrico, Straßburg 1881) veröffentlicht, die auf dem Text von Fedor Bech (1873) beruht und die neudeutschen Übertragungen von Simrock und Wolzogen benutzt. Ihres vorwiegend didaktischen Zweckes wegen ist die Übersetzung eine fast buchstäbliche Prosawiedergabe, unter Beibehaltung der Versabteilungen, gelegentlich jedoch, wo das Italienische sich zu sehr gegen die Konstruktion des Mittelhochdeutschen sträubte, mit freierer Darstellung.

zeugendsten in der breiten Fülle epischer Kunst veranschaulichen. Auch die Darstellung des Krankheitsbildes und die Wirkung des göttlichen Wunders wird im Epos leichter gelingen als im Drama. Trotzdem überwiegen auffallenderweise die dramatischen Gestaltungen. Wir betrachten zunächst vor den deutschen Bearbeitungen zwei englische Behandlungen epischer Natur.

II.

Longfellows „Golden Legend“ (1851), deren Titel der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine nachgebildet ist, enthält die Erzählung vom Armen Heinrich nur als Rahmenerzählung und schiebt eine Überfülle anderer Stoffe in die ursprüngliche Fabel ein, so daß diese in dem Gesamteindruck zu sehr zurücktritt. In der Legende, die Longfellow aus Mailáths Altdeutschen Gedichten und aus Marbachs Volksbüchern kannte, fesselte ihn vor allem der christlich-ethische Grundgedanke, von dem er sagt: „It exhibits, amid the corruptions of the Middle Ages, the virtue of disinterestedness and self-sacrifice, and the power of Faith, Hope, and Charity, sufficient for all the exigencies of life and death.“ Diese Idee beherrscht auch die Nachdichtung und muß als Bindeglied für die sehr verschiedenartigen Bestandteile dienen. Longfellow sah das mittelalterliche Kulturleben in der einseitigen, verklärenden Auffassung der deutschen Romantik, deren gelehriger Schüler er während seines längeren Aufenthalts in Deutschland gewesen war. Weit entfernt, eine möglichst objektive Darstellung aller Strömungen des Mittelalters zu bieten, schildert er nur die milderen Sitten jener Zeit, die eben seiner eignen, mehr anempfindenden als selbständigen Natur entsprachen. Was ihn anzog, und was er nicht ohne Erfolg nachzuschaffen vermochte, war der Geist des Christentums in der Form frommer Bußübung, weltflüchtiger Entsagung und sehnsüchtiger Aufopferung für das Wohl der Mitmenschen. Er versteht es, die Einsamkeit des klösterlichen Lebens, die Poesie des Kirchengesangs und des Glockengeläuts, das stille Studieren „an den buochen“, die Klügelei scholastischer Spitzfindigkeiten wieder-

zugeben. Aber es fehlt ihm an der Stärke der Empfindung, an der Kraft der Leidenschaft, an Kenntnis der Menschen und der Wirklichkeit, um auch die rauheren Lebensäußerungen des Mittelalters darzustellen. Der Form nach ist die Dichtung entsprechend der vorwiegend episch-lyrischen Anlage Longfellows nicht als eigentliches Drama, sondern mehr als Epos mit dramatischer Formgebung anzusehen. Der Dichter hat es ängstlich vermieden, die Gattung seines Werks durch einen Untertitel zu bestimmen, selbst die sechs Abschnitte, in die es zerfällt, sind nur numeriert und können daher nicht als Akte eines Dramas in dem gewöhnlichen Wortsinn aufgefaßt werden. Die Dichtung beruht auf vielseitigen Studien, sie ist ähnlich wie bei Uhland in dessen mittelalterlichen Sagendichtungen der poetische Abglanz einer eingehenden wissenschaftlichen Beschäftigung. Der größte Teil der Quellen ist literarischer Art. Dazu kommen mehrere in die Dichtung übergegangene persönliche Erinnerungen des Dichters von seinen Reisen in Deutschland, der Schweiz und Italien, die sich aus Samuel Longfellows Biographie, aus des Dichters „Hyperion" und seinem Reiseroman „Outre-Mer, a pilgrimage beyond the sea" haben erklären lassen.[1])

Unter Verwertung mittelalterlicher Vorstellungen schildert der großartig konzipierte, aber in der Ausführung schwache Prolog, wie Luzifer und seine Geister gegen das Straßburger Münster anstürmen, um es zu vernichten, aber von dem Geläute der geweihten Glocken und dem Gesang der Engelscharen zurückgescheucht werden. Der erste, in Heinrichs Schloß Vautsberg am Rhein spielende Abschnitt steht unter dem deutlichen, auch im Wortlaut wahrnehmbaren Einfluß von Goethes Faust; wie Mephisto in Faustens Studierzimmer erscheint, so kommt bei Longfellow Luzifer in der Verkleidung

---

[1]) Vergl. Fr. Münzner, Die Quellen zu Longfellows „Golden Legend", in der Festschrift der 44. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig (Teubner) 1897, S. 249—285. Meine Anzeige der Schrift im Literaturblatt f. germ. und rom. Philologie 1898, Nr. 12, Sp. 410 f. ist in dem vorliegenden Abschnitt, teils gekürzt, teils erweitert, wieder verwertet worden. Vgl. ferner Ant. E. Schönbach, Gesammelte Aufsätze zur neueren Literatur. Graz 1900, S. 256 f.

eines Arztes zu dem mit alchimistischen Studien beschäftigten Heinrich und sucht ihn durch einen Verjüngungstrank aus der Flasche des Lebens an sich zu fesseln. Heinrich hat indes in seinem Charakter nichts Faustisches an sich, sondern ist ein sentimental veranlagter Hypochonder, ein Schwächling, der einmal hamletähnlich von sich sagt:

> The thought of life that ne'er shall cease
> Has something in it like despair,
> A weight I am too weak to bear.

Über den Grund seines Lebensüberdrusses erfahren wir in der ganzen Dichtung nichts. Die einzige Stelle, in der die ursprüngliche Krankheit durchklingt, ist diese:

> A smouldering, dull, perpetual flame,
> As in a kiln burns in my veins,
> Sending up vapours to the head;
> My heart has become a dull lagoon
> Which a kind of leprosy drinks and drains.

Aus der folgenden Szene, einem Gespräch zwischen dem Torwächter Hubert und dem Minnesänger Walter von der Vogelweide, einem Freunde Heinrichs, ersehen wir, daß Heinrich von den Priestern unter Formen, wie sie sonst bei Miselsüchtigen üblich waren, aus der Gemeinschaft der Menschen ausgestoßen worden ist, ohne daß uns die Veranlassung dazu klar wird. Infolgedessen ist auch nicht recht ersichtlich, weshalb sich in dem folgenden Abschnitt auf der Farm des Meiers Gottlieb im Odenwald dessen Tochter Elsie für ihren Herrn opfern will. Die Szene, wie Elsie nachts am Bett ihrer Eltern klagt, ist nach Hartmann beibehalten und enthält viele schöne Stellen über ihre kindliche, gläubige Art. Zwei eingeflochtene Erzählungen, die Legende vom Mönch Felix nach Mailáths Gedichten und die von des Sultans Töchterlein nach des Knaben Wunderhorn, stehen zu dem Gesamtstoff in keiner Beziehung mehr. Luzifer hat inzwischen die Gestalt eines Priesters angenommen und sucht Heinrich im Beichtstuhl von seinen Bedenken, das Opfer anzunehmen, abzubringen, um auch des Mädchens Seele zu gewinnen. Dabei gelingt eine satirische Tirade Luzifers („Be not alarmed! The Church is kind etc.“) über die Anpassungskraft der Kirche im Punkt der weltlichen

Moral recht gut. Überblickt man die nächsten drei Abschnitte der Dichtung, so wird klar, weshalb Longfellow Heinrichs wahre Krankheit verheimlicht und ganz ins Seelische verlegt. Da er in den auf der Reise nach Salerne zu passierenden Städten Bilder mittelalterlichen Lebens zu entrollen gedenkt, denen Heinrich und Elsie als Zuschauer beiwohnen sollen, so darf dieser nicht mit einer ansteckenden Krankheit behaftet sein. Dadurch wird aber Elsies für den letzten Teil aufgesparte Aufopferung fast unnötig, und in betreff der psychologischen Entwicklung ihres Wesens hat Anton E. Schönbach mit Recht gesagt: Wie wenig hat ein Dichter den Sinn dieser frommen Legende gefaßt, der dem guten Mädchen erst das bunte Schauspiel der Welt zeigen läßt, bevor er es dem Opfertod vorwirft! In Straßburg wird eine Begegnung Heinrichs mit dem sich zu einem Kreuzzug rüstenden Walter von der Vogelweide eingeschaltet, eine humoristische Straßenpredigt des Mönchs Cuthbert nach dem Muster des Barletta vorgeführt und dann ein Mirakelspiel „The Nativity“ inszeniert, wozu die Coventry Plays, ein französisches Mysterium, das Pseudo-Matthäi-Evangelium, das Evangelium Infantium Arabicum und vielleicht die „Kindheit Jesu“ des Konrad von Fußesbrunn die einzelnen Situationen liefern. Zur Darstellung des Klosterlebens in Hirschau werden Tritheims Annales Hirsaugienses verwertet. Ein feucht-frohes Gelage der Mönche, bei dem Luzifer in neuer Verwandlung eine packende Schilderung des wilden Treibens der Mönche in Abälards Kloster in St. Gildas de Rhuys entwirft, erinnert wieder in der Anlage an Goethes Faust (Auerbachs Keller). Erwähnt wird auch die Sage von Boos von Waldeck, der dem Rheingrafen dadurch das Dorf Hüffelsheim abgewinnt, daß er einen Kurierstiefel (Longfellow: „a postillon's jackboot“) voll Wein austrinkt.[1]) Daran schließen sich Reisestimmungen aus Luzern, wo die verdeckte Reußbrücke mit

[1]) Vgl. Grässe, Sagenbuch des preußischen Staates Bd. II, Nr. 123; das Gedicht „Der Trunk aus dem Stiefel“ von Gustav Pfarrius in dessen „Das Nahethal in Liedern“ 1838; ein anderes Gedicht „Boos von Waldeck“ von Fr. Alf. Muth in der Sammlung „Waldblumen. Lieder“ Frankfurt a. M. 1872, S. 369 (= Leimbach, Die deutschen Dichter der Neuzeit und Gegenwart, VII, 145).

ihren Totentanzbildern die Bewunderung des Dichters erregt, von der romantischen Teufelsbrücke am St. Gotthard-Paß und vom Mittelländischen Meer bei Genua. In Salerno schließlich wird ein ansprechendes Bild von dem gelehrten, spitzfindigen Treiben der Scholastik entwickelt. In einer kurzen, wenig eindrucksvollen Szene erscheinen hier Heinrich und Elsie vor dem Pater Angelo, unter welcher Maske sich Luzifer, der stete Begleiter des Paares auf der Reise, verbirgt; als Heinrich in das Opferzimmer, in das sich Elsie mit dem Mönch zurückgezogen hat, eindringt, bricht die Szene schnell ab. Erst in der nächsten, wieder im Odenwald spielenden Szene meldet ein Förster den Eltern Elsies die Rettung ihrer Tochter und die Heilung Heinrichs; wir finden dann beide als vermähltes Paar in Vautsberg wieder, wo es sich der Dichter nicht versagen kann, die Sage von Fastrada und Karl dem Großen[1]) als Beispiel treuer Gattenliebe einzuschieben.

Trotz vieler Schönheiten im einzelnen hat die Dichtung, ein Zwitterding zwischen dramatischer und epischer Kunst, den Grundfehler, daß ihr durch Heinrichs verschleiert gehaltene Krankheit der eigentliche Lebensnerv entzogen ist. Auch steht die Unmenge der eingeschobenen Stoffe mit der Haupthandlung in gar zu loser Beziehung, da die Legende eben inhaltlich zu begrenzt ist, um ein ganzes Szenarium mittelalterlicher Kultur daran entwickeln zu können. In Amerika konnte die „Golden Legend“ begreiflicherweise nicht den Erfolg der national-amerikanischen Epen, wie des „Song of Hiawatha“ und der „Evangeline“, erlangen, aber in Deutschland wird man die mehrfach übersetzte Dichtung[2]) immerhin schätzen,

[1]) Vgl. Aretin, Sage von Karl, 1803, S. 89; Gottschalk, Die Sagen und Volksmärchen der Deutschen Halle, 1816 (I, 330 aus der Zeitung für die elegante Welt, 1811); Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 458; v. d. Hagen, Gesamt-Abenteuer, II, 619; G. Paris, Journ. des Savants, 1896, Nov.-Dez. und das dort besprochene Buch von Pauls (Aachen 1895); Teichmann, Neue Beiträge zur Fastradasage, in der Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins Bd. 20 (1899); eine moderne Bearbeitung von Herm. Lingg in der Sammlung „Lyrisches. Neue Gedichte“. Wien o. J., S. 96 Fastradas Ring.

[2]) So zuerst von dem auch als Naturforscher bekannten Österreicher Karl Heinrich Keck (1860), dem Longfellow auf einer seiner Reisen in Stiftersheim einen Dankbesuch abstattete. Eine andere Übertragung rührt von Elise Freifrau von Hohenhausen (2. Aufl. 1882) her.

da in ihr ein gut Teil deutscher Empfindung steckt und so manche deutsche Sage darin verwoben ist.

Zu ungefähr gleicher Zeit wie Longfellow beschäftigte sich der jugendliche Dante Gabriel Rossetti, später einer der bekanntesten Vertreter der Präraphaeliten, mit der Legende. In der Zeit seiner dichterischen Anfänge, um 1846—47, wo er Bürgers Leonore und einen Teil des Nibelungenliedes in seiner Muttersprache wiederzugeben versuchte, übertrug er auch Hartmanns Epos unter dem Titel „Henry the Leper. A Swabian Miracle-Rhyme". Obwohl er noch in späteren Jahren nicht unzufrieden damit war und eine Veröffentlichung plante, erschien die Arbeit doch erst nach seinem Tode.[1]) Schon die Stoffwahl ist sicher bezeichnend für den späteren Schöpfer mystisch-symbolischer Dichtungen und Gemälde, der sich, während Longfellow bald von dem eigentlichen Stoff abirrt, ganz in den Ideengehalt der Legende versenkt und die langen Reden Heinrichs und der Meierstochter mit ihren Betrachtungen über Leben und Tod unverkürzt und mit sichtlichem Anteil ausführt. Er folgt genau der Vorlage, die er sich in fünf Abschnitte zerlegt, zuweilen etwas stärker auftragend, so daß beispielsweise der Heilswillen Heinrichs entschieden kräftiger zum Ausdruck kommt, ebenso später die vollzogene Heilung (der Blick durchs Schlüsselloch fehlt jedoch). Die Sprache ist durchgehends gehobener, stilisierter und literarischer, aber zu wenig konkret und lebenswarm, um dauernd fesseln zu können. Als Probe diene die Charakteristik „Henry's of the Lea". Die einfachen Worte Hartmanns: „er was ein bluome der jugent, der werlte fröude ein spiegelglas, stæter triuwe ein adamas, ein ganziu krône der zuht" heißen bei Rossetti:

A paragon of all graciousness,
A blossoming branch of youthfulness,
A looking-glass to the world around,
A stainless and priceless diamond,
Of gallant 'haviour a beautiful wreath,
A home when the tyrant menaceth,
A buckler to the breast of his friend,
And courteous without measure or end.

---

[1]) Collected Works ed. William M. Rossetti, London 1886, in der Ausgabe 1897, II, 420—460. — Bibliographisch wäre noch eine englische Bearbeitung in der amerikanischen Zeitschrift „The Republican" anzuführen.

III.

Wenn auch der Stoff vorwiegend episch ist, so entbehrt er doch nicht ganz des Dramatischen. Er besitzt bereits zwei dramatische Höhepunkte: einmal, als das Kind des Meiers in sich zu dem Entschluß der Hingabe gelangt und dazu die Zustimmung der Eltern und Heinrichs erlangt, eine Szene, die demnach logisch wieder in drei Abschnitte zerfällt; sodann die entscheidende Szene in Salerno. Diese Handlung verteilt sich auf mindestens drei Schauplätze, Heinrichs Schloß, des Meiers „gereute" und das Zimmer des Salerner Arztes. Der erste dramatische Wendepunkt bietet bühnentechnisch keine Bedenken, der zweite um so mehr. Wird der Zuschauer der Opferszene nicht sagen, die Rettung des Mädchens sei ganz dem Zufall überlassen, da Heinrichs Dazwischentreten nur vom richtigen Augenblick abhänge? Auch die äußerlich kaum sichtbar zu machende Heilung durch das Wunder wird auf der Bühne wenig glaublich erscheinen. Eine andere Frage ist die, wie weit das Häßliche in der Krankheit Heinrichs auf der Bühne darzustellen möglich ist. Der Bucklige, der Erblindete, der Schwindsüchtige, der Wahnsinnige und der atavistisch Belastete sind vielfach auf der Bühne dargestellt worden, der Leprose bezeichnet jedenfalls das äußerste Wagnis dieser Art. Die ältere, am Klassizismus gebildete Ästhetik wird geneigt sein, die Grenzen für die Verwendung des Krankhaften möglichst eng zu ziehen, weil die Darstellung eines Krankheitsbildes im Beschauer zu leicht seelisch abstoßend wirken, ja physischen Ekel erregen kann. Man könnte sich dabei sogar auf Goethe berufen, der schon auf Grund der Lektüre des Epos (das er in Büschings Ausgabe kennen lernte) äußerst absprechend darüber urteilte.[1]) Allein seit auf den

---

[1]) Tag- und Jahreshefte (1811): Den Ekel gegen einen aussätzigen Herrn, für den sich das wackerste Mädchen aufopfert, wird man schwerlich los; wie denn durchaus ein Jahrhundert, wo die widerwärtigste Krankheit in einem fort Motive zu leidenschaftlichen Liebes- und Rittertaten reichen muß, uns mit Abscheu erfüllt. Die dort einem Heroismus zugrunde liegende schreckliche Krankheit wirkt wenigstens auf mich so gewaltsam, daß ich mich vom bloßen Berühren eines solchen Buches schon angesteckt glaube.

Schönheitskultus des Klassizismus die Romantik, der Realismus und der Naturalismus gefolgt sind, werden wir der Darstellung des Häßlichen und Krankhaften weiteren Spielraum zu gewähren bereit sein. Schließlich wird es immer auf die wirkliche Ausführung durch die Kraft der dichterischen Begabung ankommen. Auch ist die Empfindlichkeit des Individuums gegen das Häßliche doch verschieden und das Gesamtempfinden der Zuschauer wird zu verschiedenen Zeiten verschieden sein. Früher hätte das Publikum Hauptmanns Armen Heinrich sicher nicht ertragen, während es sich heutigentags leidlich damit abfindet. Auf alle Fälle sieht man, welche großen Hemmnisse der dramatischen Gestaltung des Stoffes entgegenstehen, und trotzdem ist sie wiederholt versucht worden.

Was die Dramatiker und indirekt auch die Epiker zur Beschäftigung mit der Legende reizte, ist wohl in erster Linie der darin ausgesprochene Erlösungsgedanke gewesen. Während noch Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik die Aufopferungsidee des Armen Heinrich als „barbarisch", weil vernunftwidrig bezeichnete, obwohl er die verwandte Iphigeniensage und Goethes Behandlung nicht zu umgehen vermochte, ist gerade dieses Motiv unter dem Einfluß der Christus-Idee und der christlichen Ethik der Hauptanziehungspunkt für die modernen Bearbeiter der Legende geworden. Das Trachten, sich im Bewußtsein der eigenen Schwäche, Schuld und Sünde zu einem reineren und höheren Leben zu erheben, hatte bereits in Dichtung und Kunst vielfach die Form angenommen, daß der zweifelnde, kranke oder schuldbeladene Mann durch die hingebende Liebe eines Weibes gerettet wird. Dieser Erlösungsgedanke, der in seinen Hauptetappen von Goethes Faust über Hebbel zu Richard Wagners Dramen führt, wurde bewußt oder unbewußt in den Armen Heinrich-Stoff hineingelegt, obwohl er in dieser Form dem Hartmannschen Epos fremd ist. Dadurch war die Möglichkeit gegeben, das dem modernen Geist so wenig zusagende Heilungswunder nicht in seiner wirklichen Bedeutung aufzufassen, sondern es abschwächend in symbolischem Sinne zu deuten. Damit ergab sich eine Parallele zu dem Gralswunder im „Parsifal". Für die allerneuste Zeit

mag eine Annäherung an Maeterlincks „Monna Vanna" und Paul Heyses „Maria von Magdala" (IV. Akt) hinzukommen, welch beide Dramen auf dem Erlösungsthema beruhen.

Im ganzen liegen, von Kannegießer abgesehen, nicht weniger als neun dramatische Gestaltungen des Stoffes vor, dazu kommen ein Operntext und Fitgers die Legende als sekundäres Motiv verwendendes Drama „San Marcos Tochter". Ungedruckt ist der Arme Heinrich eines Wiener Dichters Gustav Gugitz.[1])

Die sich stofflich am meisten von der Legende entfernende Bearbeitung ist das vieraktige, der Ebner-Eschenbach gewidmete Schauspiel „Heinrich von der Aue" (1874; Reclam Nr. 570) des österreichischen Dichters Josef Weilen (1830—89). Die ethische, im Sinne der Legende gehaltene Grundrichtung des Stückes wird durch ein ansprechendes Motto aus den Sprüchen Salomonis angedeutet: Wie Feuer Silber, wie die Flamme Gold, so prüft der Herr das Herz der Menschenkinder. Das Übel, das dem besitzesstolzen, freigebigen Ritter auferlegt wird, ist nicht die Miselsucht, sondern plötzliche Erblindung, und es waren natürlich ästhetische Gründe, die den Dichter, einen Epigonen des Klassizismus, bestimmten, eine weniger aufregende, bühnenfähigere Krankheit zu wählen. Die Erblindung ist nicht die Folge einer physischen Verletzung wie etwa bei der Blendung Kents, sondern weniger wahrscheinlich die Folge einer übergroßen Gemütserregung. Dazu bedient sich der Dichter des Motivs der feindlichen Brüder, die sich hier um den Besitz der Burg Aue streiten. Dem edlen, aber verschwenderischen erstgeborenen Heinrich stellt er in Hadmar einen verschlagenen jüngeren Stiefbruder gegenüber, der

[1]) Nach einer freundlichen Mitteilung Anton Bettelheims. — Das ungedruckte, im März 1902 in Nürnberg aufgeführte Märchendrama „Der arme Heinrich" des Schauspielers Ludwig Heller hängt nach der Angabe des Lit. Echos (IV, Sp. 1072) nur sehr lose mit der Legende zusammen. — Der von Jellinek (Lit. Echo, V, Sp. 1371) genannte „Arme Heinrich" von Franz Bonn in dessen „Theaterstücken für die Jugend" (München o. J., Vorrede von 1880) ist ein zweiaktiges komisches Singspiel über einen ganz anderen Stoff. — Ob das in dem Deutschen Anonymen-Lexikon von Holzmann und Bohatta (II, 273) genannte Buch „Der arme Heinrich oder die Pilgerhütte am Weißenstein" hierher gehört, weiß ich nicht.

Heinrich aus der Burg vertreibt und seine Erblindung veranlaßt (I. und II. Akt). Der nächste Akt bringt die Wiedereinsetzung Heinrichs als Burgherrn, der vierte die Befreiung von dem physischen Übel im Sinne der Legende, aber mit einigen nötigen Abweichungen, und am Schluß die Vermählung mit der Meierstochter. Für das Ganze wird ein geschichtlicher Hintergrund, die Zeit kurz vor dem Ende des Interregnums (1273), festgelegt.

Heinrich von Aue erscheint im ersten Akt als ein Ausbund der echt mittelalterlichen „milte", trotz der Abmahnungen seines alten Schloßvogts und der Warnungen seines früheren Erziehers, des kräuterkundigen Klausners Hieronymus, der bereits eine Vorstufe zu Hauptmanns Pater Benedikt bildet. Als zwischen den Anhängern der beiden Kronprätendenten, Richards von Cornwall und Alfons' von Castilien, während eines fröhlichen Pfingstfestes auf Schloß Aue ein Streit ausbricht, tritt Heinrich vermittelnd dazwischen und führt die Ritter zum Turnier ab. Nachdem inzwischen Hadmar vergeblich versucht hat, den treuen Schloßvogt auf seine Seite zu ziehen, verliest ein Herold vor den vom Kampfspiel Zurückgekehrten ein Edikt Richards, das Heinrich wegen leichtsinniger Verschwendung seines Erbes und wegen Felonie, da er den Anhängern Alfons' von Castilien Aufnahme gewährt habe, seines Erbes verlustig erklärt. Als Hadmar zugestehen muß, diesen Erlaß bewirkt zu haben, will Heinrich zornentbrannt mit dem Schwert auf ihn losstürzen, erblindet jedoch plötzlich, ein trotz mehrerer vorhergehender Hinweise wenig natürlicher Vorgang. Im zweiten Akt, in dem viel geredet und wenig gehandelt wird, sucht Hadmar als jetziger Besitzer der Burg durch eine ausführliche Darstellung der Vorgeschichte des Erbstreites sein Verhalten zu rechtfertigen. Heinrich aber brandmarkt ihn als bübischen Verräter, die Ritter teilen sich in zwei Parteien, Heinrich beharrt trotz seiner Erkrankung, und obwohl sich Hieronymus merkwürdigerweise von ihm lossagt, darauf, sein Recht mit Waffengewalt durchzusetzen. Die Nachricht von dem Tode Richards von England (III. Akt, 1. Szene) ist gleichbedeutend mit einer Nichtigkeitserklärung der Ansprüche Hadmars auf die Besitzungen Heinrichs, dessen

Parteigänger die Burg zu umzingeln versuchen. Heinrich selbst hat nach seiner Verbannung bei dem Bauern Konrad, in dessen Hütte der zweite Auftritt dieses Aktes spielt, gastliche Aufnahme gefunden und wird von dessen Tochter Elsbeth, die viele Züge des Käthchens von Heilbronn besitzt, gepflegt. Wenn sie die Hufschläge von Heinrichs Roß, zu der Zeit, als er noch gesund war, vernahm, stürzte sie erregt vor die Haustür, eine verloren gegangene Feder seines Baretts hütet sie wie ein teures Kleinod. Sie ist ganz verschüchtert, als der Vater sie zum erstenmal mit auf die Burg nimmt, um Befreiung von der Hörigkeit zu erbitten. Als Heinrich den Zins erläßt und ihn für ihre künftige Aussteuer bestimmt, stürzt sie, seine Hand küssend, zu seinen Füßen:

> Ich
> Bin eine arme Magd, du aber stehst
> Vor mir: ein Gott, voll Hoheit, Glanz und Gnaden,
> Dem man wohl bittend naht, doch dem man nichts
> Vermag zu bieten. Aber Herr, wenn je
> Zu vollem Glück dir etwas fehlte, wär's auch
> Nur stäubchenschwer auf deines Glückes Wage,
> Und ich könnt' mit dem Leben dir's erkaufen,
> Ein leiser Wink der Hand, und wie die Ähre
> Zur Erde gleitet bei der Sense Schnitt,
> So lege ich mein Leben dir zu Füßen,
> Mein edler, hoher — mein erlauchter Herr!

Als Hieronymus sich weigert, seine Heilkunst an den kranken Augen Heinrichs zu erproben, da erbietet sie sich, auf die steilsten Felsenklippen mit nackten Füßen zu klettern, um ein linderndes Kraut herbeizuschaffen; sie ist bereit, mit ihren reinen Jungfrauenhänden den wundertätigen Tau des Farrenkrauts in der Johannisnacht für ihren Herrn zu sammeln. Den enterbten Herrn pflegt sie mit solcher Hingabe, daß sie selbst erkrankt und die Vorwürfe ihrer Eltern erfährt, und da alle Mittel ihres kindlichen Aberglaubens bei dem Kranken versagen, so verfällt sie in Todesahnungen. Ergebungsvoll erträgt sie die launischen Stimmungen ihres Herrn, der ihr bald das Haar streichelt und sie seine liebe, kleine Frau nennt, bald aber barsch von sich stößt. Als sie zufällig aus dem Munde ihres Vaters die Klugheit der Salerner Ärzte

rühmen hört, ist sie entschlossen, dorthin zu reisen, um das Heilmittel zu erlangen. Indes wird um den Besitz der Burg heiß gekämpft. In einer kurzen, schönen Szene schildert Weilen, wie Heinrich mit dem feineren Gehör des Blinden das nahende Kampfgetöse vernimmt und trotz seiner körperlichen Ohnmacht sehnsüchtig ein Roß verlangt. Schließlich wird Hadmar besiegt, gefesselt und Heinrich wieder Herr der Burg. Nach all diesen Kämpfen kommt erst im vierten Akt das Thema der Legende wieder zum Durchbruch. So poetisch und natürlich die bisherigen Elsbethszenen auch waren, die Opferszene ist eine matte und unerquickliche Abschwächung. Nachdem Konrad Heinrich wegen des rätselhaften Verschwindens des Kindes Vorwürfe gemacht hat, erscheint sie wieder, erzählt von ihrer Wanderung nach Italien und überreicht dem Hieronymus auf einem Blatt das Salerner Heilsrezept, wonach die Augen des Blinden, mit dem Herzblut einer reinen Jungfrau bestrichen, sehend würden. Nach langem Schwanken nimmt Heinrich das Anerbieten an, ermannt sich aber wieder und erhält im Augenblick der Selbstüberwindung das Augenlicht wieder. Da im übrigen Drama alles auf dem Boden der Wirklichkeit steht, so erscheint die übernatürliche Heilung, von wieviel Poesie sie auch umwoben ist, doch als etwas Fremdes. Die historische Ausweitung des Stoffes, der Kampf der beiden Brüder, ist im allgemeinen besser gelungen. Die Darstellung des leidenden Heinrich hält sich in sehr idealen Grenzen, ein Vergleich mit der viel realistischeren und eindringlicheren Schilderung des Blinden bei modernen Dichtern, etwa bei Maeterlinck, ist nicht angebracht. Der pathetische, von Schiller beeinflußte Stil ist recht poetisch und schwungvoll, die Behandlung der Jamben flüssig und gewandt.

Von der Mehrzahl der durch engeren Anschluß an Hartmann gekennzeichneten Dramen ist zunächst der „Arme Heinrich" einer Anonyma von 1861[1]) zu nennen, einer von

[1]) Der Titel lautet: Der arme Heinrich. Ein Drama, bearbeitet nach der poetischen Erzählung gleiches Namens von Hartmann von Aue, von der Verfasserin der „Johanna oder der Lebensweg einer Verlassenen". Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Hamburg (F. H. Nestler und Melle) 1861. — Dies Drama und ebenso dasjenige von Hans Erdmann (Käthe

ihrem Talent bescheiden denkenden Dichterin, die wie Longfellow den Sieg der reinen, frommen, opferfreudigen Liebe über die Macht der Selbstsucht versinnbildlichen will. Ein schlichter naiver Ton zeichnet die Schilderung der Meiersleute und ihrer Tochter Agneta, eines „blassen Blümchens" von sechzehn Lenzen, aus, aber bei der Darstellung der Krankheit Heinrichs und der Opferbereitschaft des Kindes versagt die Begabung der Verfasserin, wenn auch eine gewisse dramatische Erfindungskunst nicht geleugnet werden soll. Zur Belebung der Handlung schafft sie eine neue Gestalt, den gewissenlosen Abenteurer Guy von Chaulis, den Famulus des im Ruf eines geschickten Arztes stehenden Bischofs Matthäus von Salerno. Guy erscheint im ersten Akt in der Meierei Eberhards, dem Aufenthalt Heinrichs nach seiner ersten italienischen Reise, übermittelt die Segenswünsche seines Meisters und bestimmt den noch schwankenden Heinrich zum Aufbruch nach Salerno mit Agneta. Der Anblick des deutschen Mädchens hat in Guy eine heiße Liebe erzeugt. Bevor sie in Salerno (II. Akt) dem bischöflichen Arzt ihre Todesbereitschaft bekennt, muß sie sich der stürmischen Werbungen Guys erwehren, und als sie das Opfergemach betritt, naht er sich ihr noch einmal als Versucher. Aus Haß über die erlittene Abweisung bemüht sich Guy, den Bischof zu bestimmen, ihm als dem Jüngeren und Mutigeren den Todesstoß in das Herz des Mädchens zu überlassen, aber ohne Erfolg. Als er dann mit begehrlichen Blicken durch den Türspalt sieht, mit höhnischen Reden Heinrich seine Liebe zu Agneta gesteht und ihn bei der Hinderung des Opfers zurückdrängt, ermannt sich Heinrich, tötet ihn und trägt Agneta aus dem Nebengemach heraus; der Bischof rät zu eiliger Flucht. Im dritten Akt erfahren wir aus dem Gespräch Heinrichs mit dem Pater Ägidius seine Heilung; da sonst nur noch Agnetas Wiedersehen mit ihren Eltern und ihre Vermählung mit Heinrich vorgeführt wird, fehlt es dem ganzen Akt an dem dramatischen Angelpunkt.

Becher) wurde mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Dr. Herrmann, des Verwalters der Bibliothek deutscher Privat- und Manuskriptdrucke, in Berlin zugänglich gemacht.

Mit tiefer Religiosität und orthodoxen Anschauungen, wie sie dem mittelalterlichen Epos am meisten konform sind, ist eine andere Dichterin Betty Fischer (geb. 1829 in Bremen, Pseudonym E. Rutenberg) in dem anonym erschienenen dramatischen Gedicht „Verwundet und geheilt" (1881) an den Stoff herangetreten. Nach einem einleitenden Sonett glaubt die Dichterin in dem allerdings etwas altmodischen Stoff einen seltenen Diamanten gefunden zu haben, den aufs neue zu schleifen sie sich nicht enthalten kann, obwohl sie sonst nach eigenem Geständnis nur für den Hausgebrauch dichtet. Nachdem der erste Akt eine höchst merkwürdige Motivierung für Heinrichs Krankheit gebracht hat, schildert der nächste den leidenden Helden, der dritte die Opferbereitschaft der Meierstochter Else, der vierte die Szene in Salerno und der letzte die Heimkehr und Hochzeit. Heinrich glaubt sich von Hildegard, der Tochter des Herzogs Berthold von Zähringen, betrogen, weil diese nach einem Heinrich nur sehr zögernd gegebenen Jawort ihre Liebe plötzlich seinem Freunde und Dienstmannen Gottfried zuwendet. Ob dieser verschmähten Liebe zieht sich Heinrich die entsetzliche Krankheit zu, eine Begründung, die künstlerisch doppelt unwahr ist, weil sie physisch unmöglich ist. Allerdings nennt die zartbesaitete Dichterin das Siechtum nie mit dem richtigen Namen, obwohl nach den späteren Geschehnissen in Salerno nur die Krankheit des Originals gemeint sein kann. Die als fünfzehnjähriges Kind gedachte Else sucht ihre Eltern und Heinrich mit etwa denselben Gründen wie im Epos zur Reise nach Salerno zu bestimmen, sie vermag zwar Worte des Glaubens zu stammeln, aber nur geringe dichterische und gar keine dramatische Wirkung zu erzielen. Ganz verfehlt ist der Versuch von Elses Bruder, ihr ein Betäubungsmittel beizubringen, um ihre Opferung zu verhindern. Der Salerner Arzt Anselmo erzählt als Beweis seiner Wundermacht die Geschichte von Engelhard und Engeltrut nach Konrad von Würzburg, wobei der Aussatz als Raserei gefaßt wird. Die Genesung Heinrichs nach Hinderung des Opfers erfahren wir sogleich durch einen langen Monolog. In dem letzten, sehr breit ausgeführten Akt kommt Heinrich mit Else gerade am Hochzeitstage Hildegards und

Gottfrieds zurück und gibt sich, da er noch in Siechentracht ist, durch einen Freundesbecher nach dem Typus der deutschen Heimkehrsagen zu erkennen. Interessant ist, daß die Dichterin in Elses Charakter zuletzt noch etwas irdische Minne einfließen läßt, was vorher sorgfältig vermieden wurde. So edel auch die Absicht der Dichterin war, ihr schwächliches Angreifen der Motive und ihr meistens matter, wenn auch wortreicher und fließender Plauderton hindern sie, uns die Legende wirklich näher zu bringen.

Die drei nun zu betrachtenden Dramen behalten die Krankheit des Aussatzes unbedenklich bei, fassen dieselbe aber nicht bloß als eine göttliche Versuchung oder Strafe auf, sondern stellen sie als die natürliche Folge einer Ansteckung und zugleich als Strafe für eine vom Helden begangene frevelhafte Handlung hin. Sie geben also eine medizinische Motivierung und suchen so etwas von tragischer Schuld einzuführen.

Die als Volksschauspiele bezeichneten Dramen von Pöhnl und Schultes führen uns zu den viel umstrittenen, mit viel Begeisterung unternommenen und leider oft mißglückten Versuchen zur Schaffung einer Volksbühne.

Der dem Münchener Intendanten v. Perfall gewidmete „Arme Heinrich" von Hans Pöhnl (1887) ist trotz guter Ansätze in der Komposition wegen mangelnder Gestaltungskraft mißlungen. Es ist kaum eine Seite, in der nicht eine ästhetische Geschmacklosigkeit, stilistische Fehler, metrische Ungenauigkeiten oder schlimme sprachliche Neubildungen störten. Das an sich berechtigte und für den besonderen Zweck durchaus angebrachte Bestreben, eine kernige, gesunde, volkstümliche Sprache anzuwenden, hat den Verfasser oft zu dem Gegenteil, einer unnatürlichen, geschraubten Manier geführt; seine gereimten Knittelverse sind steif und ungelenk. Das Vorspiel verwendet das Motiv von Uhlands „Glück von Edenhall". Der Gaugraf Heinrich von Aue hält, stolz auf sein Glück, sein Erbe und auf den Glückspokal, den eine Fee einst seinem Urahnen geschenkt hat, ein Festmahl ab, zu dem sich ein unbekannter Pilgrim hinzudrängt. Dieser erscheint anfangs ls lustiger Spötter in der Art des Schillerschen Kapuziners, ´ächst sich dann zum Dämon aus und stößt mit Heinrich auf

das Wohl seines Hauses an, wobei der Glückspokal zerbricht und Heinrich den Ansteckungskeim der Plage Hiobs in sich aufnimmt, denn jener Pilger war seit sieben Jahren damit behaftet. Die Pointe der Szene wäre mehr zur Geltung gekommen, wenn Heinrich selbst mit frevelhaftem Übermut das Geschick herausgefordert und sein eigener Zerstörer gewesen wäre. Jeder der folgenden Akte gibt auf dem Hintergrunde einer volkstümlichen Milieuskizze einen Abschnitt der Legende, wobei ernste und derbkomische Auftritte kraß nebeneinander erscheinen. Nachdem der todkranke Heinrich seine Güter unter die habgierigen Verwandten verteilt hat, wird eine bei dem Ernst der Situation doch zu tölpelhafte Rüpelszene eingeschaltet, in der sich Kühnrat und Crispin um die Hand von Heinrichs Muhme Sabine bewerben. Dann wird Heinrich unter Verwertung mittelalterlicher Sitten, wie sie in den Einleitungen Grimms und Wackernagels geschildert sind, aus der menschlichen Gemeinschaft ausgestoßen, indem er, mit einem schwarzen Schleier umhüllt, vom Priester wie ein Toter mit Erde bestreut und aus der Burg ausgewiesen wird. Der zweite Akt bietet eine breite folkloristische Szene, eine Fastnachtsfeier mit üblichen Stechpalmreisern und Königskuchen im Hause des Meiers Gumprecht. Hier erscheint der arme Heinrich, sich mit der Klapper der Miselsüchtigen ankündigend, und erzählt in Gegenwart der Meierstochter Hadwig von seiner Reise nach Salerno und dem einzigen Mittel seiner Rettung. Da Hadwig beim Essen des Kuchens „Bohnenkönigin“ geworden ist und einen Wunsch frei hat, so bittet sie ohne viel Umstände den Vater, ihr Leben für den Herrn hingeben zu dürfen. Im nächsten Akt tritt Heinrich nur auf, um die Opferbereitschaft des Mädchens abzuwehren, das nach einigen visionären Verzückungen ihren Willen erreicht; im übrigen ist das Hauptinteresse des Dichters auf etliche Clownsszenen gerichtet. Die Opferszene des vierten Akts in dem mit den Requisiten aus Fausts Studierzimmer ausgestatteten Gemach des Salerner Arztes folgt der Darstellung Hartmanns auch darin, daß Heinrich durch einen Türspalt zusieht und durch den Anblick des entblößten Körpers der Jungfrau zur Umkehr bestimmt wird. Der Arzt Amos ist als skurriler Pedant gefaßt, der die Szene mit einem tiefsinnig-

unsinnigen Monolog eröffnet und den ganzen Auftritt mit „spitzfindigem Lächeln und wohlwollendster Heiterkeit“ begleitet. Nichts ist für die Banausität des Verfassers bezeichnender als die Motivierung, daß Heinrich als sichtbares Zeichen seiner Genesung — dreimal niesen muß. Die Vermählung in der Heimat wird im Schlußakt als Volksfest geschildert. Wenn auch einige der volkstümlichen Szenen in der Konzeption geglückt sind, so unterdrücken sie doch in ihrer unreifen Ausführung die eigentliche Haupthandlung.

Mit größerer Begabung und größerer Bühnenkenntnis ist der frühere Schauspieler und langjährige Leiter mehrerer Bühnen Carl Schultes in seinem deutschen Volksschauspiel vom „Armen Heinrich“ (1894) an die Dramatisierung des Stoffes herangetreten. Sein Streben ist ganz auf das Dramatische gerichtet, Handlung und nur Handlung ist sein Ziel. Indem er Heinrich eine standesgleiche, im Charakter von der Meierstochter ganz verschiedene Frauengestalt, Renata von Tarent, gegenüberstellt, schafft er eine weit ausgesponnene Nebenhandlung, und diese Renata-Handlung beeinträchtigt im III. und IV. Akt die eigentliche Heinrich-Handlung. Die Charakteristik ist durchgehends nicht tief, ein Mangel, der bei den Hauptfiguren mehr hervortritt als bei den Nebengestalten. Die Knittelverse sind flotter und gewandter als bei Pöhnl, aber auch nicht einwandsfrei. Der Heinrich des ersten Akts ist ein energischer, aber hochfahrender und trotzköpfiger Mann, wie etwa der Sigismund in Calderons „Das Leben, ein Traum“ oder wie der Held in den Dramen von Robert dem Teufel. Als der Bauer Hanfried bei Kaiser Heinrich VI., der sich gerade auf der Rückkehr von der Kaiserkrönung in Rom eines Unfalls wegen auf Heinrichs Burg in Überlingen am Bodensee aufhält, eine Klage wegen des Besitzrechtes an einem wildreichen Walde vorbringt, verteidigt Heinrich seine angeblichen früheren Ansprüche. Der Kaiser gibt dem Bauern recht und verläßt eiligst das Schloß, als Heinrich trotzdem droht, den Bauer beim Betreten des Waldes niederzuschießen. Heinrich ergibt sich darauf dem Trunk und dem Becherspiel. Ein anwesender ritterlicher Minnesänger, der Triesdorfer (es wird das Triesdorf bei Ansbach, dem

Geburtsort des Dichters, sein) versucht durch den Vortrag der alten Märe von Kaiser Rotbart und seinem Hündlein „Gewissen“ einen bessernden Einfluß auf ihn zu erzielen. Die Vorwürfe seiner Mutter weist Heinrich höhnisch ab, so daß diese ihn, wie in den Robertdramen, verläßt. Als er beim Spiel mit dem Triesdorfer in Streit gerät, verwundet ihn dieser, das Gesinde beginnt im Hause zu plündern, und in dem allgemeinen Wirrwarr stürzt ein bekannter Aussätziger der Gegend, der „Überlinger Hans“, herein, der durch Berührung der Hände des Kaisers zu gesunden hoffte. Während Heinrich einen Knappen zum Verbinden der Wunde heranruft, nähert sich der Aussätzige und legt ein Stück seines Kragens über die Wunde, wird aber von Heinrich, als dieser ihn erkennt, erstochen — das ist eine entschieden besser motivierte Darstellung als die Pilgrimszene bei Pöhnl. Aus einem Gespräch Hanfrieds und seines Sohnes erfahren wir im nächsten Akt Heinrichs Erkrankung an der „Malezei“ und seinen Aufenthalt in der Höhle des Überlinger Hans. Heinrich ist zwar leprakrank, aber der Dichter läßt aus zarter Rücksicht auf sein Publikum das Gesicht davon verschont bleiben. Der Held, der im ersten Akt noch einiges Interesse einzuflößen vermochte, wird nun weniger sympathisch, da der Egoismus des nur auf seine Heilung bedachten Kranken stark hervortritt. Der Knappe Griesebart bringt seinem Herrn auf der Gabel eines Zweiges einen Brief der Renata von Tarent mit der Mitteilung des Heilmittels der Salerner Ärzte und dem Zusatz, man möge nach einer Bauernmagd forschen, an deren unbedeutendem Leben nichts gelegen sei, eine Standesmoral, die sich Heinrich mit den Worten zu eigen macht:

> Wenn gar sich frei ein nied’res Sein
> Hergibt, den Hohen von der Pein
> Zu lösen, kann kein Mensch das tadeln,
> Da es sich durch das Opfer nur wird adeln!

Mit heuchlerischer Verstellung sucht er die Tochter Hanfrieds, Maria, die ihm mitleidig Speisen in die Höhle bringt, für sich zu gewinnen; ja er geht so weit, als Maria durch die Einwendungen ihres Vaters in ihrer Opferbereitschaft schwankend wird, die italienische Renata, an deren Egoismus er nicht

zweifeln kann, gegen die reine Liebe der Maria auszuspielen, eine Szene, die hier weit peinlicher berührt als eine ähnliche bei Ricarda Huch. Das Peinliche wird auch dadurch nicht gehoben, daß Heinrichs Mutter die selbstischen Absichten ihres Sohnes und seine Liebe zu Renata enthüllt. Die Mischung irdischer und himmlischer Liebe in Maria versucht der Dichter zwar zu schildern, aber mit unzulänglicher Kraft. Im dritten Akt werden zunächst Renata und der Arzt Simon von Crema nicht ohne Geschick charakterisiert. Jene, eine heißblütige, intrigante Italienerin, eine Gestalt wie die Adelheid im „Götz“, weilt in Salerno, weil sie den deutschen Kaiserhof wegen einer ihr von der Kaiserin Konstantia zugefügten Beleidigung verlassen hat. Simon erscheint, ähnlich wie später der Palämon Fitgers, als ein aufgeklärter weltmännischer Gelehrter, der an das Märlein vom Blutopfer selbst nicht glaubt. Er ist zuerst von Rachegefühl gegen Heinrich erfüllt, weil dessen Vater bei der Einnahme Cremas seine Eltern und Geschwister hat niedermetzeln lassen, wird dann aber durch das reine märtyrerhafte Wesen Marias besänftigt. Daß die folgende Opferszene auf dem Höhepunkt des dritten Aktes liegt, ist entschieden ein Vorteil, allein sie ist in zu dürftiger Prosa geschrieben, um einen größeren Eindruck zu erzielen. Als Maria zum Entkleiden ins Nebengemach getreten ist und Heinrich sie hinter dem Vorhang erblickt, hindert er die Tötung mit den Worten: „Haltet ein! Gottes Fluch auf Euch, wenn Ihr sein herrlichstes Meisterwerk zerstört!“ Mit der Klage Marias, jetzt nicht mehr für ihn sterben zu können, bricht der Akt schnell ab, ohne daß wir über Heinrichs Heilung etwas erfahren, da sich der Dichter nicht ohne Grund scheut, das Wunder selbst auf die Bühne zu bringen. Wenn Max Kempff[1]) diesen Akt als ein „Meisterwerk schlechthin“ bezeichnet, so liegt eine große Überschätzung des Dichters vor und zeigt nebenbei, zu welchen verfehlten Urteilen die blinde Gegnerschaft gegen Hauptmann führt. Der vierte Akt soll Heinrichs Charakterwandlung zum moralisch Gebesserten schildern, ohne daß er schon das Bewußtsein seiner Genesung hat. Er bestimmt die

---

[1]) Gegenwart 1903, S. 139.

eine Hälfte seines Vermögens für die Stadt Crema, die andere für Maria und sagt sich vor allem von Renata los, die ihn aus Selbstsucht zu dem anscheinend nutzlosen Opferungsversuch der Bauerndirne angestachelt hatte. Aber nicht nur das, er beleidigt sie sogar, indem er sie, merkwürdig genug, als „unrein“ bezeichnet und dadurch ihre Rache hervorruft, die nun die zweite Hälfte des Aktes ausfüllt. Renata inszeniert mit Hilfe des schurkenhaften Verticelli, des Besitzers der Herberge, wo Heinrich abgestiegen war, eine echt italienische Dolchstecherei. Heinrich erhält von ihm einen nicht tödlichen Stich in den Rücken und einen dito von Renata in die Brust, diese sucht die gefesselte Maria höchsteigenhändig ins Wasser zu ziehen, bis schließlich beide durch Griesebart und Simon befreit werden. Erst im letzten Akt berichtet Heinrich bei seiner Landung auf der Insel Reichenau vor dem Abt des Klosters und dem Kaiser seine allmähliche körperliche Genesung unter der Pflege Simons und seine Befreiung von der „Seele-Malezei“ durch die Liebe Marias. Da der Stoff für einen ganzen Akt nicht ausreicht, so muß der Triesdorfer allerhand Mummenschanz veranstalten, wobei ein altschwäbischer Tanz, der das Liebeswerben des balzenden Auerhahns darstellt, der „Siebensprung“ und drei altdeutsche Lieder, darunter das bekannte „Ich bin dein, du bist mein“, verwandt werden. Ein wohlfeiler, der Pikanterie nicht entbehrender Theatereffekt ist das unerwartete Geständnis der Kaiserin, das ihren Gemahl zu Hoffnungen auf einen Thronerben berechtigt. Wenn auch im ganzen anzuerkennen ist, daß die Ergänzungen des eigentlichen Heinrichdramas gute Erfindungsgabe verraten und daß sich mehrfach geschickte dramatische Steigerungen vorfinden, so ist doch hinzuzufügen, daß gerade bei den Hauptmomenten der Handlung die dichterische Kraft versagt und die Neigung zu reinen Bühneneffekten sich stark bemerkbar macht.

Noch mehr als bei Schultes ist der Held des deklamatorischen Jambenschauspiels vom „Armen Heinrich“ (1900), das Hermann Hanau (geb. 1871, Jurist in Berlin) zum Verfasser hat, anfangs als jähzorniger Wüstling gefaßt. Es wirkt recht störend, daß Heinrich, der „die Lust des Fleisches mehr als die Kasteiung liebt“, den ganzen ersten Akt hindurch nur

von „Weibern“ räsonniert. Den Aussatz erhält er durch Ansteckung in den Armen der aus dem Kreuzzuge mitgebrachten Orientalin Suleima, und eine Schuld lädt er dadurch auf sich, daß er den Meier mitsamt seiner Tochter Gertrud von Haus und Hof verjagt, weil diese sich weigert, der Suleima nach orientalischer Art die Füße zu küssen. Allein die schwere Erkrankung bringt ihn zur Selbsterkenntnis, und er geht aus dem göttlichen Wunder körperlich und seelisch gesundet hervor. Die Meierstochter handelt nicht eigentlich aus Liebe für den Herrn, der sie verstößt, sondern mehr aus der Idee des Mitleids heraus, wie auch Fitgers Lavinia; es ist der Eindruck der Erzählung von Heinrichs Leiden, der sie zur Hingabe zwingt. Vom dramaturgischen Standpunkt aus geschickt ist, daß ihr in der Gestalt des Kriegers Johannes ein standesgleicher Bewerber gegenüber gestellt wird, doch kommt es zu keiner größeren Szene. Eigentümlich ist die Änderung des Aberglaubens, indem nicht Ärzte, sondern deutsche Klostergeistliche das Wundermittel besitzen; da dadurch die Szene in Salerno fortfallen kann, ergibt sich eine wesentliche Vereinfachung der Handlung. Der mönchische Zauberspruch lautet:

> Nur reine Lippen des, der selbst sich opfert,
> Sie nehmen dir das Gift aus deinem Körper,

was den Sinn haben soll, daß das Mädchen dem Siechen durch körperliche Umarmung die Krankheit abnehmen soll. Wie Heinrich sich diesen Gedanken ausmalt, wirkt indes höchst ekelerregend:

> Komm näher, Mädchen, tritt zu mir heran!
> In diesen Armen, angefault vom Gift,
> An dieser Brust, vom Aussatz ganz bedeckt,
> Da willst du ruhn, und deine Lippen wollen
> Im Ekel der abscheulichsten Umarmung
> Von diesen Lippen und aus diesen Wunden
> Das Gift einsaugen, das dir Siechtum bringt,
> Tod und Verderben deinem jungen Leib?
> Das, sagst du, wäre dein Entschluß?

Der erste Akt bringt das Bachanal, das Heinrich bei seiner Rückkehr aus dem Kreuzzug trotz des Einspruchs des Kaplans und eines Teils seiner Ritter veranstaltet. Nachdem

er Gertrud wegen ihrer Weigerung, der Orientalin die verlangte Ehrerbietung zu erweisen, verbannt hat, stürzt er sich in die Arme Suleimas. In der tiefen Waldeinsamkeit, wohin sich Gertruds Eltern zurückgezogen haben und wo der nächste Akt spielt, erscheint Johannes, von Liebe zu Gertrud getrieben, und berichtet in packendster Schilderung von Heinrichs gräßlicher Erkrankung infolge der buhlerischen Umarmung, von der Auflösung seines Trosses und dem einzigen, von den Mönchen ausgesprengten Heilmittel. Da Johannes nur Hohn und Schadenfreude für Heinrich äußert, Gertrud aber mitleidsvolle Tränen für ihn vergießt, so tut sich zwischen beiden eine unüberbrückbare Kluft auf. Ein langer Monolog des Mädchens kündet uns den inneren Zwang an, von dem sie nach der Trennung von Johannes beherrscht ist, und da die Eltern ihre Erregung ihrer Liebe zu diesem zuschreiben und sie allein lassen, entflieht sie unbemerkt. Der dritte Akt zeigt Heinrich auf dem Krankenbett, nur von einem Priester umgeben. Die Handlung setzt damit ein, daß ein zufällig des Wegs kommender Pilger die Schwelle betritt, aber als er von dem Unglück hört, sofort entflieht — im Gegensatz zu Gertrud, die zu dem „hohen Herrn“ eilt, um ihn zu pflegen. Gertrud vertraut dem Priester, einem schlichten Bekenner des christlichen Glaubens und Aberglaubens, ihren Vorsatz an, und als Heinrich nach einem schweren Anfall wieder zur Besinnung kommt, erklärt sie ihm ihre Opferbereitschaft, der er schließlich in einem plötzlichen Aufflackern der alten Lebenslust nachgibt. Während der Priester mit Gertrud in die anstoßende Kapelle tritt, um ihr die Absolution zu erteilen, rafft sich Heinrich vom Krankenlager auf, hindert die heilige Handlung und stürzt ins Freie hinaus — eine starke Abschwächung der Szene im Salerner Anatomiezimmer. Die Wirkung des Wunders wird, wie bei Schultes, zunächst nicht vorgeführt, aber in einem kurzen Schlußakt in recht originaler Weise dargestellt. Ein Köhlerpaar sieht Heinrich in stürmischer Nacht im Walde umherirren; da er sich noch krank glaubt, verscheucht er sie, indem er sein Gewand herunterreißt, bis jene ihm bedeuten, daß seine Brust ohne Schwären, seine Haut rein und weiß wie Elfenbein sei. So findet ihn Gertrud, vor der er wie vor einer Heiligen

niedersinkt. Man sieht, daß die dramatischen Vorgänge im ganzen klar und einfach motiviert sind; die Diktion ist indes oft breit und verliert sich in überlange Monologe, die Sprache ist leicht flüssig und gewandt, aber noch wenig individuell.

In das Erscheinungsjahr des Hanauschen Dramas (1900) fällt noch ein als Manuskript gedrucktes Schauspiel „Der arme Heinrich" in sechs Bildern von einer jungen Schriftstellerin Käthe Becher, die sich unter dem Pseudonym Hans Erdmann verbirgt. Im Vergleich zu ihrer altväterischen und strenggläubigen Vorgängerin Betty Fischer vertritt sie die frische, überschwängliche und zuweilen ausgelassene Jugend, die moderne Frau, die auch ihren sinnlichen Regungen ungescheut unverhüllten Ausdruck gibt. Nur in einem Punkt berührt sie sich mit Betty Fischer, in der schreibseligen Weitschweifigkeit, die sich in der Erzeugung neuer und immer neuer Worte und Bilder nicht genug tun kann. Mit Pöhnl teilt sie die folkloristische Erweiterung des Stoffes, indem mehrfach neben der Heinrich-Handlung eine flotte Bauernszene hergeht, in deren lebenswahrer Ausführung sie entschieden mehr Geschick bekundet als Pöhnl. Doch beschränkt sich die Beziehung dieser Szenen zu der eigentlichen Heinrich-Handlung auf dem bloßen Kontrast einer komischen und einer ernsten Handlung, was indes noch lange nicht den Shakespeareschen Übergang vom Erhabenen zum Komischen bedeutet. Mindestens mußte die Meierstochter, die hier nach mehreren Stellen bei Hartmann die „Süße" genannt wird, als aus diesem bäuerlichen Milieu hervorgehend und es überragend dargestellt werden, wozu aber kaum der Ansatz gemacht ist. Im ersten Akt wird allerdings ein gewisser Gegensatz zwischen den kerngesunden Bauernmädchen und der schwächlichen, träumerischen Süße hergestellt, die auf ihrem Krankenlager für die Jungfrau Maria und ihren Jugendgenossen, den Herrn Heinrich, schwärmt. Die übrigen Liebesszenen zwischen der Bauerndirne Marie und dem welschen Reitknecht Heinrichs im 2., 5. und 6. Akt haben mit dem Drama selbst nichts mehr gemeinsam. In der inhaltlich wenig umgestalteten Heinrich-Handlung wird keine besondere tragische Schuld angedeutet. Daß Heinrich am Anfang gerade in der Wohnung des Meiers aus dem Munde des Arztes, übrigens nach recht

kurzer Konsultation, das Salerner Heilmittel für seine aus Welschland mitgebrachte Krankheit erfährt, ist nicht sehr wahrscheinlich; unbeholfen ist auch, daß Süße hinter dem Bettvorhang diese Szene belauscht. Die Erkenntnis über sein Leiden hat bei Heinrich ein krankhaftes Aufflackern seiner sinnlichen Leidenschaften zur Folge, und im zweiten Akt schildert die Dichterin eine wollüstige Liebesszene zwischen dem Siechen und der üppigen, leichtfertigen Gräfin Mechtild, die ihn jedoch schließlich von sich stößt, als sie von ihrem früheren Buhlen, dem Grafen Walter, Heinrichs Krankheit erfahren hat. Von nun an tritt die Nachahmung Hartmanns deutlicher hervor, und ein reinerer Lufthauch durchzieht die im einzelnen stets recht breite Dichtung. Süße geht auf Heinrichs Burg und bietet sich, von ihren Eltern unterstützt, als bereitwilliges Opfer an. Die Opferszene des vierten Bildes im Hause des Arztes in Sorrent wird durch Heinrichs und Süßes Gespräche über den bezaubernden Eindruck, den die italienische Landschaft auf sie gemacht hat, eingeleitet, was zwar sehr nahe lag, aber doch nicht die richtige Vorstimmung für ein bewußtes Sterbenwollen bildet. Heinrichs Klage vor dem Opfergemach wird durch einen lebhaften Dialog mit seinem Knappen dramatisch gestaltet; über die Wirkung des verschmähten Opfers bleiben wir am Aktschluß noch im unklaren. In einer dunklen Gewitternacht kehrt Heinrich dann gesundet zu seiner Mutter zurück, die seine nahende Heimkehr bereits durch Aufschlagen einer bezüglichen Bibelstelle vorgeahnt hat. Künstlerisch verfehlt, aber echt weiblich ist, daß die Unterhaltung zwischen Mutter und Sohn zuerst Heinrichs nunmehriges Verhältnis zu Süße und dann erst die näheren Umstände seiner Heilung erörtert. Diese soll nicht durch göttliche Gnade erfolgt sein, sondern durch Süßes beseligende Worte kurz vor ihrem Todesgange, wodurch zwar eine seelische Befreiung Heinrichs erreicht, aber seine körperliche Gesundung nicht erklärt werden kann:

Sie beugte sich und küßte meine Narben.
Und ihre heißen Tränen fielen nieder
Auf meine unreinen zerriss'nen Glieder.
Sie küßte sie mit ihrem süßen Mund,
Der nichts von Scheu und Ekel weiß,

Als wären sie wie Schnee so rein und weiß,
Seit jener Stunde war mein Leib gesund.
Ich fühlte, wie die Krankheit langsam schwand;
Doch als sie so erbarmend sich genaht,
Da sprang von meinem Geist das letzte Band,
Blitzschnell erkannt' ich die gewollte Tat.
Nicht konnte ich sie länger sterben sehen,
Von Mut und Mitleid war mein Herz erfüllt,
All meine Unrast war in eins gestillt,
Und lächelnd wollt' ich in die Zukunft gehen,
Konnt ich auch keine Rettung mehr erwerben!
So kam ich, Mutter, um bei dir zu sterben!
Da war ich rein, rein wie das Sonnenlicht!

Dramatisch ganz an der falschen Stelle und ein Erzeugnis einer überhitzten erotischen Phantasie ist die weitere Erzählung der Mutter, in der sie dem Sohne Aufschlüsse über ihre intimen ehelichen Beziehungen zu ihrem verstorbenen Gatten gibt, worauf Heinrich unpassend genug zum besten gibt, was ihm der Blick durchs Schlüsselloch über Süßes körperliche Schönheit verraten hat. Der letzte Akt bringt neben dem unnötigen Kapitel aus dem Volksleben die Werbung Heinrichs um Süße in der Form, daß sie ihn noch für krank hält und ihm dennoch ihre Liebe gesteht. Es fehlt der Verfasserin trotz einer unverkennbaren dichterischen Gestaltungskraft noch an gereifter Lebenserfahrung und an kluger Beherrschung des Affekts, um Ausgereiftes hervorzubringen. —

Von den genannten Dramatikern ist die Legende zwar durch zahlreiche Zusätze und mehrfache Abschwächungen verändert und modernisiert, aber nicht wesentlich vertieft worden. Das am meisten nach klassischen Kunstregeln gearbeitete Werk von Weilen übertrifft an dichterischem Gehalt alle übrigen, die entweder die Schwächen des Jugendwerkes zeigen, wie diejenigen von Pöhnl, Erdmann und Hanau, oder zu sehr aus religiös-erbaulicher Stimmung hervorgegangen sind, wie bei Betty Fischer, oder auf bühnentechnischer Routine beruhen, wie bei Schultes. Der enge Rahmen der Legende ist von Weilen und Schultes durch Schaffung eines weiten geschichtlichen Hintergrundes, von Pöhnl und Erdmann durch folkloristische Ergänzungen ausgefüllt worden, meistens zum Schaden der eigentlichen Heinrich-Handlung. Auch die anderen, sich

enger an Hartmann anschließenden Dramatiker haben mindestens eine oder zwei neue Gestalten aus Eigenem hinzugefügt. Die besonderen, im Stoff liegenden Schwierigkeiten sind nicht überwunden worden. Wenn Weilen die Krankheit des Originals durch Erblindung ersetzt, so wird zwar der äußere dramatische Apparat der Opferszene vereinfacht, aber die vor unseren Augen auf offener Bühne erfolgende Heilung nicht glaubhafter gemacht. Wenn Betty Fischer nur allgemeines Siechtum oder Longfellow gar weltschmerzliche Melancholie annimmt, so wird damit dem Aberglauben vom Blutopfer und der Hingabe des Mädchens der Grund entzogen. Es ist daher entschieden richtig, wenn Pöhnl, Schultes, Hanau und Erdmann die Lepra beibehalten und sie als Folge einer physischen Ansteckung hinstellen, aber dann mußte uns auch eine Tragödie des Schmerzes gegeben werden, wozu sich nur bei Hanau und Erdmann Ansätze finden. Wenn in der Salerner Szene Opferung und Heilswirkung unmittelbar hintereinander folgen, wie bei Betty Fischer und Pöhnl, ist ein gänzlicher Mißerfolg festzustellen. Die übrigen Bearbeiter ziehen den Ausweg der szenischen Trennung beider Motive vor: nachdem der vor dem Opfergemach harrende Heinrich die Handlung unterbrochen hat (etwas Zufälliges bleibt immer dabei), erfahren wir in einer späteren Szene in ganz anderer Umgebung die Heilswirkung. Dabei wird zwar zuweilen äußere dramatische Wirkung, nie aber verinnerlichte Tragik erreicht. Man wird es danach milder beurteilen, wenn Gerhart Hauptmann in richtiger Erkenntnis der Grenzen seiner Kunst und vielleicht der Kunst überhaupt ganz darauf verzichtete, die Salerner Handlung in Szene zu setzen.

IV.

Wir unterbrechen hier die Reihe der dramatischen Bearbeitungen, um zwei noch vor Hauptmann erschienene, ihrer Kunstform nach isoliert dastehende Werke zu betrachten, eine epische Erneuerung von Ricarda Huch, die sich der modernen Form des Epos, der Romanprosa, bedient, und ein von Hans Pfitzner komponiertes Libretto, das den Versuch darstellt, den Stoff für das Musikdrama Wagners zu gewinnen.

Zuvor sei noch auf zwei gleichfalls novellenhafte Behandlungen des Leprosenstoffes, bei denen kein Anschluß an die Legende vorliegt, in Kürze verwiesen. Die vielgelesene kleine Erzählung „Le Lépreux de la Cité d'Aoste" (1811) von Xavier de Maistre[1]) ist fast nur ein Zwiegespräch zwischen einem Leprakranken und einem ihn besuchenden Offizier. Der Dichter will in dem Leprosen nicht eigentlich den Todkranken schildern, sondern den resignierten Einsiedler, der mit ausgeprägtem, an Rousseau erinnerndem Natursinn die Großartigkeit der Alpenwelt in vollen Zügen vor seinem Ende genießt. Von rührender Schlichtheit ist das Grundmotiv, wie der Kranke, der die Rosen seines Gartens nicht zu berühren wagt, um sie nicht zu besudeln, in einer Stunde der Verzweiflung nur durch die Erinnerung an seine, von dem gleichen Übel behaftete verstorbene Schwester vor dem Selbstmord bewahrt wird und gefaßt ausharrt. Gleichfalls ein Werk der Resignation ist die Novelle „Des Reiches Krone" von Wilhelm Raabe,[2]) die auch das besondere Problem des Armen Heinrich indirekt berührt. Bezeichnend genug ist, daß alle Bedenken, die sich gegen das Übernatürliche des Stoffes bei den Dramatikern geltend machten, hier nicht in Frage kommen, weil sich der Dichter ganz in den Grenzen menschlicher Möglichkeiten hält. Der größte Teil der Novelle, die auf dem Hintergrunde vieler kulturhistorischer Einzelheiten von der Jugendliebe des tapfern Junkers Michel Groland und der schönen Nürnberger Patriziertochter Mechtild erzählt, fließt träge und eintönig dahin. Nur am Schluß, als das Geschick in seiner ganzen erbarmungslosen Härte über den Junker

---

[1]) In seinem Essay über Xavier de Maistre (Revue des deux mondes 1838, IV. série, T. 18, p. 309) weist Sainte Beuve darauf hin, daß das „touchant fabliau allemand" vom Armen Heinrich von Buchon im „Magasin pittoresque" (1836) ins Französische übertragen worden ist. — Hier sei noch ein rührendes Volkslied aus der Bretagne „Le Lépreux" (Villemarqué, Barzaz-Breiz II, 355) angeführt. Ein aussätziger, von seinem Mädchen verlassener „cler" hofft sofort geheilt zu werden, wenn sie den Rand seines Arzneibechers berühren und er nach ihr trinken würde. Über ein niederdeutsches Volkslied vom Aussatz vgl. Grimm, Armer Heinrich S. 167; vgl. Simrock S. 89.

[2]) Ges. Erzählungen, Berlin, II. Bd. (1896), 343f. Den Hinweis auf Raabe verdanke ich dem genannten Aufsatz Rich. M. Meyers.

hereinbricht, rafft sich der Dichter zu einer bedeutenden, vollwertigen Leistung empor. Wie so oft, bedient er sich der Form der Heimkehrsage. Nach längerer Zeit kommt der Junker, der Kaiser Sigismund zum Schutz der mitgenommenen Reichskleinodien bis nach Ungarn begleitet hat, als Aussätziger zurück. Erschütternd ist das Zusammentreffen mit einem Freund und Waffengenossen im Siechkobel vor den Toren der Stadt; noch erschütternder, daß der Freund verpflichtet ist, der noch immer hoffenden Braut keine Mitteilung über den Verlobten machen zu dürfen. Als sich aber bei dem Rücktransport der Reichsinsignien nach Nürnberg das Geheimnis nicht mehr verbergen läßt, folgt Mechtild dem Geliebten als treue Pflegerin ins Siechenhaus. Hier bricht Raabe ab; ein mehr aufs Psychologische bedachter Dichter hätte die versöhnende Wirkung dieser aufopfernden Liebe auf das Gemüt des Kranken des weiteren ausgeführt, seine weiteren Leiden und Schicksale beschrieben.

Im stärksten Gegensatz zu Xavier de Maistre und zu Raabe ist die Novelle „Der arme Heinrich", die Ricarda Huch als zweite der Sammlung „Fra Celeste" (1899) veröffentlicht hat, nicht der Ausfluß lebensmüder Resignation, sondern der Ausdruck romantischer Ironie in realistischer Form. Die Dichterin ist eine verstandesscharfe, männliche Erscheinung von wissenschaftlich abgeklärter Denkungsart, ohne daß die Regsamkeit ihrer Phantasie unter dem Druck gelehrter Bildung gelitten hätte. Sie hat sich in ihrer Roman- und Novellentechnik an Gottfried Keller geschult. In ihren größer angelegten Werken, wie dem „Ludolf Ursleu" und der „Triumphgasse", laufen manche Fäden zu den großen Romanen des Schweizer Dichters hinüber, und die Novelle vom Armen Heinrich weist auf die eigenartigen „Sieben Legenden" Kellers hin. Hier wie dort eine verschwenderische Fülle neu erfundener Motive, die mit den überkommenen alten in zwangloser Art verkettet werden, und eine feine, plastisch geschaute, mit Humor gewürzte Wirklichkeitsdarstellung, in der sich die alten Legenden gar merkwürdig ausnehmen. Es ist dieselbe pragmatische, oft ans Paradoxe streifende Stilart, deren Meister in Frankreich Anatole France ist. So denkt auch Ricarda

Huch die alte Legende konsequent durch, und sie kommt ähnlich wie die Amis und Amiles-Legende zu dem Ergebnis, den Aberglauben in die Tat umzusetzen, das heißt, das Mädchen hinzuschlachten und den Kranken durch das Blut der Getöteten heilen zu lassen.

Originell ist die Begründung der Lepra-Infektion, die, ohne daß von einer besonderen Schuld oder göttlichen Strafe die Rede ist, der medizinischen Seite am meisten Raum gewährt. Als der Ritter auf dem Wege zur Trauung mit der schönen, aber auf ihre Schönheit stolzen Irminreich vor der Klosterkapelle des heiligen Sebastian absteigt, erblickt er einen Aussätzigen, der sich vielleicht in der Hoffnung, durch Berührung der glücklichen Brautleute zu gesunden, herangeschlichen hat. Der Ritter erschrickt, Wahnvorstellungen quälen ihn, und er wird fast ohnmächtig. In der Hochzeitsnacht kommt er sich vor wie der bleiche Tod, der eine willenlose Jungfrau umarmt, und als er am Morgen eine Eiterblase am Arm erblickt, ist er sich seines Schicksals bewußt und verläßt sein Weib, um in der Einöde zu leben. Hier trifft er einst ein blasses Bauernmädchen — es heißt „Liebheidli" mit der anheimelnden schweizerischen Diminutivform —, das ihm mitleidig einen Teller frischer Brombeeren reicht. Das Kind, das wie Hauptmanns Ottegebe bei den Leuten als eine kleine Heilige gilt, überredet ihre Eltern, den kranken Herrn in ihre Hütte aufzunehmen, den sie trotz seiner Krankheit anfängt zu lieben und für dessen Genesung sie Gott bittet, das Opfer ihres Leibes bringen zu dürfen. Als einst ein anderer Aussätziger Heinrich die höhnische Bemerkung zuruft, er habe ja jetzt das Liebheidli, das ihn „mit ihrer Jungfräulichkeit wieder sauber machen würde", erfährt er zuerst von dem Mittel der Salerner Ärzte. Er macht dem Mädchen mit dem Hintergedanken der eigenen Rettung Mitteilung davon, und es fällt ihm leicht, das Kind, das zum Leiden prädestiniert ist, dazu zu bestimmen. Liebheidlis Eltern sind nicht fromme, ihrem Herrn treu ergebene Leute, wie bei Hartmann, sondern alte, von schwerer Feldarbeit geplagte, seelisch abgestumpfte Bauern, die an der Scholle kleben wie Zolas Bauern in „La Terre". Mit fatalistischer Gleichgültigkeit erteilen sie ihrem Kinde,

das ihnen nicht mehr gehört, dessen Seele sich schon ins Paradies geschwungen hat, Urlaub zur Reise. Die lange Seefahrt von Marseille nach Salerno, die stete Nähe des Ritters, seine gelegentlichen scherzhaften Anspielungen und die reine, warme Seeluft erwecken in Liebheidli trotz aller Sterbensfreudigkeit eine ihr kaum bewußte und stets unterdrückte Liebes- und Lebenssehnsucht. Da Heinrich von den Ärzten der Salerner Hochschule abgewiesen wird, wendet er sich an den arabischen Nekromanten Almainete, der sich allein aus dem idealsten Forschungstrieb, das Geheimnis des Lebens an einem lebendigen Körper studieren zu können, zu dem Wagnis bereit erklärt. Doch enthüllt er diese hohen Gedanken dem Ritter nicht, dessen letzte Bedenken er vielmehr durch die Spekulation auf die ritterliche Herrenmoral beseitigt: ein armes Bauernmädchen, das mit der „Sucht nach Leiden" behaftet sei, könne schon für einen edlen Ritter sterben. So widerlich die Tötung des Kindes ist, die Dichterin verliert keinen Augenblick ihre kühle Ruhe: der Wille des Arztes beherrscht das Kind, das erst mit Märchen eingelullt und dann mit einem Trank betäubt wird, bevor es den Todesstreich empfängt. Für den Ritter aber wird das Blut der Jungfrau ein Gesundbrunnen, aus dem er nach langer Krankheit geheilt hervorgeht, worauf er in die Heimat zu seiner Gattin zurückkehrt. Eine besondere sittliche Läuterung des Ritters nach seiner Heilung erfolgt nicht, aber die Verschuldung, die er durch die Hinopferung des Liebheidli auf sich geladen hat, rächt sich auch schließlich an ihm. Der zweite, umfangreichere Teil der Novelle führt in ebenso eigenartiger wie spannender Art den Untergang Heinrichs vor.

Den Übergang zur zweiten Hälfte bildet die Charakterisierung des Mönches Baldrian, einer vertieften und verfeinerten Nachahmung der köstlichen Figur des Vitalis bei Keller. Baldrian, ein gutmütiger, aber bigotter, philosophierender Vertreter des Kirchenglaubens, ist gleichsam der Wächter der sittlichen Weltordnung, die Spürnase für den nur allmählich eintretenden Verfall des Ritters, der im Wiederbesitz seiner vollen Lebensfreudigkeit und bei seiner ihm ganz natürlich erscheinenden Standesmoral nur noch sehr geringe Gewissens-

bisse in betreff des Liebheidli hat. Als aber Heinrich nach mehr als fünfzehn Jahren in Begleitung Baldrians zur Teilnahme an dem Kreuzzuge Kaiser Konrads die Seefahrt auf dem Mittelländischen Meer wiederholt, erfaßt ihn eine so unheimliche, krankhafte, sinnlich-übersinnliche Liebe zu dem Schatten Liebheidlis, daß er bei Almainete landet und das Ansinnen an ihn stellt, ihm die Tote zu sinnlichem Genuß zurückzuschaffen. Die Dichterin scheut sich nicht, das Thema der Nekrophilie anzudeuten. Heinrich wird jedoch von seiner Leidenschaft gründlichst kuriert, indem ihm die Tochter des Nekromanten, Olaija, in einer Szene à la Cagliostro als der Schemen Liebheidlis vorgeführt wird. Olaija wird Heinrichs Geschick. Am Schlusse einer langen Kette von Erlebnissen, die hier übergangen werden müssen, und in denen die Lust zu fabulieren die Dichterin zu allerhand Überkühnheiten verleitet, wird der Ritter von Olaija aus Haß gegen die von ihm bevorzugte persische Sängerin Scheramur in Jerusalem ermordet. Als dann Baldrian an der Leiche seines Herrn in der heiligen Grabeskirche sitzt, erscheint ihm das Liebheidli in engelhafter Verklärung. Am Ende kann sich die Novellistin den Scherz nicht versagen, den Mönch die Geschichte Heinrichs so aufzeichnen zu lassen, wie es sich eigentlich gehört hätte, in der Art Hartmanns mit der Nichtannahme des Opfers, dem Wunder Gottes und der Heirat.

So endet diese nicht unbedeutende Umdichtung, die zugleich romantisch und realistisch und humoristisch ist. Im zweiten Teil freilich lockert sich die Komposition und geht sehr ins Breite, auch drängt sich hier das Humoristische zu sehr in den Vordergrund, Baldrians Abenteuer mit der vermummten Sarazenin ist recht bizarr, wenn sich auch Ähnliches schon bei Keller findet. Sonst aber ist die Motivierung, wenn man die ganze Stilart zugibt, von großer Treffsicherheit. Die Sprache ist markig und gedrungen, fein geschliffen in den humoristischen Stellen, lieblich und anmutig im Ausmalen mystischer Stimmungen. Über dem Ganzen liegt eine gemessene Ruhe, die zuweilen eine gewisse Kühle, selbst Härte annimmt und leicht zum Paradoxen neigt. Dazu kommt die Ironie in der Weltanschauung der Dichterin: mit allen Poren

ihres Empfindens schlürft sie den poetischen Saft aus den alten Legenden und den Formen des Kirchenglaubens, und doch hat sie im Grunde von der Höhe ihrer modernen Weltanschauung nur ein überlegenes Lächeln dafür. Die Dichterin, die sich so liebevoll und klarblickend in das Studium der deutschen Romantik versenkt hat, betont mehrfach eine Anschauung der romantischen Theoretiker: das schönste Kunstwerk entstehe dann, wenn die Kraft des Dichters, seine geistige Freiheit, groß genug sei, mit dem Stoff zu spielen.[1]) Sie selbst steht unter dem Zwang dieser Auffassung, die die Gefahr in sich birgt, daß das freie Spiel mit Form und Inhalt in Manier, in bloße Equilibristik ausartet.

Was die früher genannten Dramatiker meistens umgehen oder, wenn nicht, ganz unvollkommen darstellen, auf die gehinderte Opferung die Heilung sogleich folgen zu lassen, das versucht mit Hilfe der Musik Hans Pfitzner in seinem Musikdrama vom „Armen Heinrich“. Der Textdichter des zuerst 1895 in Mainz und seitdem an mehreren großen Bühnen aufgeführten Werkes ist der Deutsch-Engländer James Grun, ein Freund des Komponisten seit dem gemeinsamen Besuch des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Sein dichterisches Talent ist äußerst gering. Da es ihm nicht gelingt, die seelischen Vorgänge im Verse festzuhalten, so zerstreut er sie in zahlreiche, oft übertrieben ausführliche und zuweilen unfreiwillig komische Bühnenanweisungen. Der dramatische Aufbau ist allerdings klar und einfach, indem der Stoff ohne belangreiche Zusätze über zwei Akte verteilt wird, von denen der eine auf Heinrichs Burg und nach einer Verwandlung im Gemach des Dienstmannen Dietrich, der andere in Salerno spielt. Wir sehen zunächst Heinrich, vom „Siechtum“ ergriffen (anders wird die Krankheit nicht genannt), sich in bösen Fieberträumen auf dem Lager wälzen, von Dietrichs Frau Hilde und deren Tochter Agnes umgeben. Da kehrt Dietrich aus Italien zurück und erzählt in einem wirkungsvollen Solo, dessen freie Rhythmen gelegentlich Stabreim verwenden, von seiner Reise durch Deutschland, einem Überfall am Rhein, dem Überschreiten der

---

[1]) Blütezeit der Romantik, 2. Aufl., 1901, S. 285.

Alpen, dem Anblick des sonnigen Italiens, der Aufnahme in Salerno und der betrübenden Auskunft des Arztes. Das Kind Agnes ergeht sich in der nächsten Szene im Schlafgemach der Eltern, ohne daß eine wirkliche Liebe zu Heinrich angedeutet wird, in Christusschwärmerei und Aufopferungssehnsucht. Dadurch geht, wie sich der Librettist ausdrückt, eine „merkwürdige, fast unheimliche Veränderung" bei den Eltern vor, so daß sie dem Vorhaben zustimmen — der arme Heinrich wird kaum um seine Meinung gefragt. Die Opferszene weicht nicht sehr von Hartmann ab, nur spielt sie im Kloster und der Arzt ist ein Mönch. Zu den Requisiten des Opfergemachs gehören Stricke, eine blutbefleckte Geißel und ein Kruzifix mit einem „abgemagerten und blutenden Christus". Nach dem Chorlied der Mönche „Dies irae, dies illa" stellt der Priester die prüfende Frage an das Mädchen, während Heinrich bewußtlos an den Stufen niedersinkt. Als er hinter der verschlossenen Pforte das Wetzen des Messers vernimmt, schlägt er mit einem Fackelträger die Tür ein und hindert den Arzt; gleich darauf verkündet der Mönch das Wunder. Die eigenartige Musik Hans Pfitzners, dem man wirklich eine bessere Textunterlage gewünscht hätte, trifft, indem sie von Wagner ausgeht und über ihn hinauszukommen sucht, jedenfalls den Ton des Schmerzes, des Düstern und Niederdrückenden in genialer Art. Schon das Vorspiel deutet den Schmerz des Kranken, seine Gedanken über sein verlorenes Lebensglück an, und dieselbe gedrückte Stimmung durchzieht die Oper vom Krankenlager bis zum Seziertisch, von den Schmerzenslauten des Siechen bis zu den Ausbrüchen religiösen Wahns bei dem Mädchen. Da aber die ästhetisch unumgänglich nötige Erhebung über das Trübsal, die positive Äußerung wahrhaft bezwingender Liebe nicht ausreichend zum Durchbruch kommt, so gelangt das Heilungswunder und der Erlösungsgedanke am Schluß nicht zu der vollen, befreienden Wirkung wie in Wagners Dichtungen.

V.

Von Pfitzners Oper leiten, so groß sonst auch der Ab- [illegible], zwei Merkmale zu dem „Armen Heinrich" Gerhart

Hauptmanns über: der verhältnismäßig treue Anschluß an die alte Dichtung und die realistische Ausmalung des Leidens bei dem Fehlen einer besonderen tragischen Schuld. Nach der Uraufführung in Wien und der folgenden in Berlin (29. Nov. und 6. Dez. 1902) ist das Stück an vielen deutschen Bühnen nicht ohne Erfolg gegeben worden, ohne sich jedoch längere Zeit auf dem Spielplan halten zu können. Die volle Anerkennung, die ihm als Drama auf der Bühne nicht zuteil geworden ist und auch nicht zuteil werden konnte, die es aber als Dichtung verdient, ist durch die drittmalige Verleihung des Grillparzer-Preises an den Dichter von berufener, den Literaturkämpfen fernstehender Seite zu klarem Ausdruck gebracht worden.[1]) Es ist gegenwärtig die bekannteste und die bedeutendste Darstellung des Stoffes.

Obwohl Hauptmann an dem äußerlichen Inhalt der Legende nichts Wesentliches geändert hat, hat er sie innerlich ganz umgestaltet, ja er ist im Grunde viel radikaler vorgegangen als seine dramatischen Vorgänger. Die Ausweitung des Stoffes ist nicht nach der kulturhistorischen Richtung wie bei Weilen, Pöhnl und Schultes, sondern allein nach der psychologischen Richtung erfolgt. Er will nicht ein großes geschichtliches Gemälde aus der Glanzzeit der Hohenstaufenkaiser entrollen, sondern eine vertiefte Charakteristik der Hartmannschen Gestalten bieten, gesehen mit dem Temperament des Naturalisten. Wenn Karl Dunkmann[2]) behauptet, der Dichter habe sich hier, im ganzen bereits zum dritten Male, von dem naturalistischen Prinzip losgesagt, so ist dies eine gänzliche Verkennung der Dichtung. Hauptmann versucht als moderner, von der Zeitströmung getragener Mensch diejenigen physiologisch-psychologischen Bedingungen, unter denen die Idee der Aufopferung eines Menschen für einen andern allenfalls denkbar ist, im Gewande der Dichtung vorzuführen. Deshalb wird diejenige, die sich aus freien Stücken für einen todkranken Mann hingeben will, als ein Opfer ihrer zerrütteten Sinne und Nerven

---

[1]) Über den Widerstand, den die Verleihung des Preises stellenweise gefunden hat, orientiert man sich durch einen Aufsatz von Ad. Müller Guttenbrunn (vgl. Lit. Echo VII, Sp. 705).

[2]) Das religiöse Motiv im modernen Drama. Berlin 1903, S. 55 f.

und als eine Märtyrerin ihrer Liebe und ihres Glaubens hingestellt. Daher wählt Hauptmann für seine Ottegebe dasjenige Stadium der weiblichen Entwicklung, das hierfür am passendsten ist. Aus dem harmlosen, elfjährigen Kind bei Hartmann macht er ein vierzehnjähriges, bleichsüchtiges Mädchen „an der Grenze der Jungfräulichkeit“, das, seinem kindlichen Gefühl kaum bewußt, den schweren Kampf zwischen irdisch-sinnlicher und göttlich-himmlischer Liebe durchkämpft. Sie ist zudem nach einer sehr versteckten Andeutung des Dichters als ein Kind der Sünde gedacht, das aus einer ehebrecherischen Neigung ihrer Mutter Brigitte zu dem Pater Benedikt entsprossen ist, zu der Zeit, als dieser noch ein Ritter war und weltlichen Gelüsten nachjagte. Sie ist also schon durch ihre Geburt zu etwas Besonderem, das sie über ihren Bauernstand hinaushebt, bestimmt; vielleicht auch sollte dadurch ihre seelisch-sexuelle Frühreife begründet werden. Ebenso wird die Krankheit des armen Heinrich ohne ängstliche ästhetische Verhüllungen in ihrer ganzen dämonischen Gewalt gezeigt. Der äußere Aussatz hat die seelische Erkrankung zur unvermeidlichen Folge, und diese steigert sich bis zum Wahnsinn und macht ihn zum Zweifler an Gott und der Menschheit, so daß er anfangs fast willenlos in Ottegebes beabsichtigte Tötung einwilligt. Dem Dichter muß unbedingt das Recht zugestanden werden, auch an christlichen Legenden derartig tief einschneidende, sagen wir naturwissenschaftliche Änderungen vorzunehmen; der Vorwurf, daß er sich eine „unerhörte Vergewaltigung“ der mittelalterlichen Dichtung habe zuschulden kommen lassen,[1]) muß abgelehnt werden. Allein der Dichter geriet mit seiner Auffassung bei der Darstellung des Wunders in einen unlöslichen Konflikt. Für die natürliche Erkenntnis und das begriffliche Denken ist eine Heilung des Aussatzes durch die Gnade Gottes oder durch medizinische Heilmethoden ausgeschlossen. Die Auswege, die Ricarda Huch und, wie wir sehen werden, Arthur Fitger einschlugen, widersprachen der Natur Hauptmanns. So blieb ihm nur die symbolische Ausdeutung des Wunders. Wie in „Hanneles Himmelfahrt“ neben

---

[1]) E. Stilgebauer, Zur guten Stunde, 1903, S. 20.

dem Elend der Armenhäusler die übernatürliche Traumwelt in den Phantasien des Kindes erscheint, wie in „Schluck und Jau" neben dem Landstreichertum eine irreale Scheinwelt emportaucht, so wird auch hier der wirklichen Welt mit Pestilenz und Wahnsinn eine unwirkliche Welt der Erlösung und göttlichen Gnade entgegengestellt. Das christlich-mystische Element, das die Person und Moral des Paters Benedikt, den Märtyrertrieb Ottegebes und die Heilung Heinrichs kennzeichnet, hat in dieser Dichtung einen weit stärkeren Niederschlag gefunden als in früheren und beruht offenbar auf einer tiefen persönlichen Anteilnahme des Dichters. An der Aufrichtigkeit dieser Empfindungen ist bei einem Künstler, der, unbekümmert um den äußeren Erfolg, mit so großem Ernst nach Weltanschauung und künstlerischer Vollendung strebt, nicht zu zweifeln. Auch ihm wohnt wie Wagner ein starkes persönliches Erlösungsbedürfnis aus den Kämpfen und Leiden des Lebens inne, doch erst eine intime Kenntnis seines Lebens und seiner Entwicklung könnte näheren Aufschluß darüber geben.[1]) Bemerkenswert ist, daß Hauptmann in einer warm empfundenen, aber überschwenglichen Anzeige von Hermann Stehrs „Letztem Kind", das er für ein Volksbuch ausgibt, von subjektiven Erregungen und Bewegungen spricht, die das Buch dieses katholischen Dichters bei ihm hervorgerufen hat.[2]) In der Tat lassen sich in Ottegebes Charakter kryptokatholische Stimmungen und Ideen nicht leugnen. So ist nun für den „Armen Heinrich" die Verbindung des Naturalismus und des Symbolismus das bestimmende Merkmal. Der heutige Symbolismus ist vielfach nur ein verkappter Naturalismus, eine natürliche Konsequenz des Naturalismus. Der Naturalist sucht die Dinge der Natur und des Lebens bis auf den letzten geheimnisvollen Kern, gleichsam bis auf das Protoplasma der Seele zu verfolgen, und gelangt dabei naturgemäß zum Unfaßbaren, Übernatürlichen und Wunderbaren, das sich dann entweder in christliche oder naturwissenschaftlich-philosophische Formen kleidet oder beide zu vereinigen sucht.

---

[1]) Eine Andeutung findet man in Edgar Steigers Aufsatz „Aus dem Beichtstuhl des Dichters" in der Hauptmann-Nummer der „Jugend" 1904, Nr. 53.

[2]) Literarisches Echo VI (1903), Sp. 166 (Aus der „Zeit").

Wenn nun diese äußerlich wenig, innerlich von Grund aus umgemodelte Legende dramatisch behandelt werden soll, so ergibt sich von vornherein, daß sie nicht die weit verzweigte Handlung mancher der erwähnten Heinrich-Dramen enthalten kann, daß die beiden Hauptpersonen, Heinrich wie Ottegebe, vorwiegend leidende Charaktere sind und daher innere Handlung die äußere ersetzen muß. Passivität der Charaktere und Mangel an bewegter, direkter Handlung sind die Merkmale, die der naturalistischen Kunstübung von Hause aus innewohnen. Hauptmann gebraucht ganze vier Akte, bis er zu dem Punkt gelangt, daß Heinrich und Ottegebe zur Reise nach Salerno entschlossen sind. Dadurch erlangt er im Gegensatz zu allen dramatischen Bearbeitern den Vorzug, die psychologischen Vorgänge in größter Ausführlichkeit schildern und dadurch das im Stoff liegende epische Element in die dramatische Form einfügen zu können. Der Fortschritt der Handlung liegt aber in den ersten vier Akten einzig und allein in den einzelnen Phasen der Krankheitsgeschichte Heinrichs und Ottegebes und in dem allmählich kräftiger hervortretenden Erlösungsprinzip. Der Nachteil dieser Kompositionsweise zeigt sich besonders darin, daß der Dichter mit dem fünften Akt, der Darstellung des Wunders, gänzlich in die Brüche gerät und damit den Gesamtaufbau des Dramas zerstört. Eigentlich hätte der Dichter nach der beschreibenden Art seiner Kunstübung noch ein neues Drama oder wenigstens mehrere Akte mit dem Schauplatz in Salerno schreiben müssen; da sich dabei aber die seelischen Qualen des Helden und der Heldin wiederholt hätten, so blieb nichts anderes übrig als das Heilswunder, das heißt gerade das Hauptmotiv des Stoffes, in einen Akt zusammenzuziehen.

Von den ersten vier Akten können die beiden ersten als die Exposition zu den beiden folgenden angesehen werden. Eine besondere Vorgeschichte zur Motivierung der Krankheit, wie sie einige der genannten Dramatiker bieten, vermeidet Hauptmann ganz. Er verbindet vielmehr die vor dem Beginn der Handlung liegenden Ereignisse mit einem neuen Moment der dramatischen Spannung, das er mit feinster Kunst herausarbeitet. Dieses lautet: welche Krankheit hat den vormals so

lebensfrohen, nun innerlich gebrochenen Herrn von Aue befallen? — eine Frage, die sich seine Umgebung fortgesetzt vorlegt, die er selbst nach der Art dieser Kranken begreiflicherweise nur mit Andeutungen beantwortet — und welche Folgen wird das schließlich nicht mehr zu verschleiernde Übel für ihn, seinen Besitz und seine Beziehungen zum Hof und zur Welt haben? Dazu kommt das zweite Moment: gibt es eine Rettung? von wem wird sie ausgehen und durch welche Mittel wird sie sich bewerkstelligen lassen? Dies zweite Moment bereitet sich im zweiten Akt als sekundäres Motiv vor und eröffnet die Perspektive auf die späteren Geschehnisse.

Wir sehen Heinrich von Anfang an als Kranken, der sich aus dem Leben der vornehmen Welt in die Einsamkeit des Schwarzwaldes auf das Gehöft seines Meiers Gottfried, den Schauplatz der beiden ersten Akte, zurückgezogen hat. Er tritt zuerst noch nach den Bühnenanweisungen, die in naturalistischen Dramen ja nicht unwichtig sind, in ritterlicher Erscheinung, in wohlgepflegter Barttracht auf, aber sein Gang ist langsam und nachdenklich, sein Gesicht fahl, seine Augen sind unruhig. Er ergeht sich in Erinnerungen an seine in den Bergen und Wäldern der Umgegend froh verlebte Jugendzeit und gedenkt seiner Spielgefährtin Ottegebe, die er nun zuerst im Walde wiedergesehen hat. Er gedenkt auch wehmütig der ritterlichen Kämpfe, die er als Anhänger der ghibellinischen Partei im Gefolge Kaiser Friedrichs mitgemacht hat, und des üppigen Lebens, das er in Palermo, Granada und im Orient geführt hat. Doch das ist jetzt alles eitel Schaum, denn er, der echt deutsche Ritter, der Tugend „Spiegelglas“, ist „verwälscht“. Da trifft ihn ein ungeahnter Schlag: sein treuer Knecht und Begleiter Ottacker hat ihn nach Mitteilung Gottfrieds heimlich verlassen, und Heinrich weiß nur zu gut, warum. Und nicht nur das, der feige Knecht hat zu dem Gesinde allerhand Anspielungen über Aussatz und Pestilenz gemacht, die Ottegebe nur zu richtig auf Heinrich gedeutet hat. Diese erscheint als blasses, von langer Krankheit genesenes Kind mit großen, dunklen Augen, ihr Gesicht ist von aschblondem, mit rotgoldenen Fäden durchzogenem Haar umrahmt, so daß sie einer Madonna mit einem „Heiligenschein

aus Flachs und Seide" gleicht.[1]) Sie hat sich bei Heinrichs Einzug in das elterliche Haus mit einer roten Schleife geschmückt, sie hegt und pflegt ihn und läßt sich von den Immen zerstechen, nur um ihm ein bißchen Honig vorsetzen zu können. Schüchtern und verlegen, wird sie bald rot, bald blaß, wenn Heinrich mit ihr spricht, und als er sie an die Zeit erinnert, wo er sie sein „klein Gemahel" nannte, und jetzt hinzufügt, ein wackerer Landmann werde sie nun wohl bald im Ernst so nennen, da bricht sie fast zusammen. Zu ihrer Mutter sagt sie bedeutungsvoll, sie müsse Heinrich von seinen Leiden erlösen — damit schließt der langsam vorbereitende erste Akt. In dem zweiten, einige Monate später spielenden Akt drehen sich die Gespräche der Meiersfamilie, zu der jetzt auch der Klausner Benedikt hinzugetreten ist, wieder um Heinrichs Krankheit. Die ersten Szenen gehören Ottegebe. Daß zufällig die Klappe eines Miselsüchtigen auf dem Hofe gehört wird, gibt Veranlassung, daß Ottegebe ihre Gespräche mit dem Pater, dessen gelehrige Schülerin sie ist, der Mutter mitteilt, immer das stereotype „sagt der Pater" auf den Lippen: alles Unglück, auch der Aussatz, komme von der Auflehnung des Menschen gegen Gott, der Jüngste Tag und das Letzte Gericht seien nahe, der Würgengel des Todes gehe um und schone auch die Reichsten und Vornehmsten nicht. Nun erzählt sie in äußerst zarter Verschleierung den Ausbruch von Heinrichs Krankheit als ein Märchen von irgend einem „Grafen". Als dieser einst auf einem Fest mit der Tochter Kaiser Friedrichs, seiner heimlichen Braut, getanzt habe, habe ihn der Leibarzt beiseite genommen und ihn auf ein „Mal" in der Hand aufmerksam gemacht und ihn als unrein bezeichnet. Hier ist eine medizinische Anspielung auf die früher sogenannten „Vormäler", ein Symptom der Ansteckung, mit der äußeren

[1]) Stümcke nimmt in „Bühne und Welt" (V, 254) an, daß Hauptmann den Namen Ottegebe aus der mittelhochdeutschen Dichtung vom „Guten Gerhart" von Kaiser Ottos frommer Gemahlin entnommen habe. Er ist ebenso wie der Name des Knechts Ottacker gut altdeutsch, über die früheren Sprachformen beider Namen vergleiche man Förstemanns Namenbuch 1900, 1177 und 192. Der Name des Meiers Gottfried kommt auch in der deutschen Übersetzung von Longfellows „Goldener Legende" durch Elise von Hohenhausen vor, bei Longfellow heißt er Gottlieb.

Leidensgeschichte des Helden geschickt verbunden; treffend ist auch die folgende Äußerung Brigittes über den „grausenvollen Schnee der Miselsucht“. Der Pater hat Ottegebe auch von dem Heilmittel der Salerner Ärzte erzählt. Sie erinnert sich an Isaaks Opfer und fährt erschrocken zusammen, als Brigitte wie zufällig ein Messer vom Tisch fallen läßt und sie es aufheben soll. Die Aussicht, vielleicht einmal einem Bauernburschen anverlobt zu werden, läßt den Gedanken, ins Kloster zu gehen, bei ihr entstehen. Der Eintritt eines Freundes Heinrichs, den er zu sich gebeten hat, Hartmanns von Aue, leitet zu dem Helden des Stückes über. Gottfrieds Bericht über des Herrn Krankheit ist zu lang geraten, umsomehr als Gottfried den wahren Grund ja noch nicht kennt. Von Hartmann erfahren wir die Wirkung, welche Heinrichs Scheiden aus der Welt bereits für ihn gehabt hat, er gilt als Verschollener, und sein Vetter Konrad ist im Begriff, sich wie Hadmar bei Weilen des herrenlosen Lehns zu bemächtigen. Heinrich, der blaß und verstört, mit hohler, belegter, vom langen Schweigen gleichsam verrosteter Stimme erscheint, wird beim Erblicken des alten Waffengefährten von den widerstreitendsten und peinlichsten Gefühlen bewegt. Obwohl dieser taktvoll genug ist, ihm nicht von dem bösen Gezischel der Welt und den Machinationen der Verwandten zu sprechen, so steht ihm doch die Frage nach dem Wesen der Krankheit zu. Heinrich antwortet anfangs ausweichend, nennt sich als mit dem „Zeichen von Aleppo“ behaftet, was der ungelehrte Kriegsmann freilich nicht versteht, ergeht sich in Selbstanklagen über sein früheres hoffärtiges Leben, spricht von dem plötzlichen Ausbruch seines Leidens bei der Rückkehr vom Kreuzzug (eine Anspielung auf seine Beziehungen zur Tochter des Kaisers fehlt auffallenderweise), bis er schließlich Hartmann ein für seinen Oheim bestimmtes Pergament mit seinem letzten Willen übergibt. Als dann Ottegebe und ihre Eltern hinzukommen, bekennt er zusammenbrechend, daß Hiobs Krankheit ihn befallen habe:

> Heinrich von Aue, der dreimal des Tags
> Den Leib sich wusch, der jedes Stäubchen blies
> Von seinem Ärmel, dieser Fürst und Herr
> Und Mann und Geck ist nun mit Hiobs Schwären
> Beglückt von der Fußsohle bis zum Scheitel!

Er ward, lebendigen Leibs, ein Brocken Aas,
Geschleudert auf den Aschenkehricht-Haufen,
Wo er sich eine Scherbe lesen darf,
Um seinen Grind zu schaben.

Ähnlich wie der vorige, aber schon bestimmter schließt der Akt mit Ottegebes inhaltsvoller Andeutung: „Ich hab's gelobt, du mußt versühnet sein.“ Die Analyse zeigt, daß beide Akte zwar das Moment der Spannung enthalten, aber fast ohne direkte Handlung nur referierend sind, ausgenommen der Schluß des zweiten. Ein dramatisch stärker veranlagter Dichter würde ohne Zweifel den Inhalt beider Akte durch straffere Zusammenziehung in einen einzigen verschmolzen haben. Was Ottegebe episch als Märchen erzählt, hätte eine dramatische Szene von hervorragender Wirkung abgeben können, und tatsächlich ist ein neuerer Bearbeiter des Stoffes, leider mit ganz unzulänglichem Können, der Anregung Hauptmanns gefolgt.[1])

Die beiden folgenden Akte führen Heinrichs Krankheit bis zu dem Punkt, wo es für ihn nur den Tod oder eine

---

[1]) Dies geschieht in der ersten Szene des Dramas „Der arme Heinrich“ von Ernst Hammer (Kiel, Rob. Cordes; o. J. März 1905 erschienen). Es wird indes gar nicht versucht, den Umschlag der Stimmung, zuerst die glückverheißende Verkündigung der Verlobung Heinrichs mit der Tochter des Kaisers, dann die Enthüllungen des Arztes und den Reflex derselben in seinen verschiedenen Abstufungen beim Kaiser, bei der Braut, bei dem ganz niedergeschmetterten Heinrich, beim Hofstaat, selbst beim Volk herauszuarbeiten. Die zwar energisch, aber schonend zu gebenden Erklärungen des Arztes wirken ganz roh. Etwas besser gelingt die folgende, frei nach Weilen konzipierte Szene, in der Heinrich gegen seinen vom Vater zum Nachfolger ernannten Bruder Rudolf sein Lebensanrecht verteidigt, aber von allen, auch der eigenen Mutter, verstoßen wird. Geradezu kläglich sind die weiteren fünf Auftritte. Heinrich wird, natürlich nach einem langen, gottanklagenden Monolog, von dem Meier Konrad und seiner Frau Brigitte, deren Namen gleichfalls aus Hauptmann stammen, vor die Tür gewiesen, nur deren Tochter Johanna folgt ihm mitleidig auf die Landstraße. Auf halbem Wege nach Italien erfährt jedoch Heinrich, daß seine Mutter wegen des wahrscheinlichen Todes Rudolfs auf einem Kreuzzuge seine Rückkehr dringend fordert. Auch Johanna stimmt derselben zu, ohne daß das Salerner Heilmittel probiert wäre. Da nun Johanna auf Schloß Aue weder als Magd noch als Herrin Heinrichs möglich ist, so verfällt der Dichter auf den famosen Ausweg, sie rzer Hand von dem undankbaren Heinrich erdolchen zu lassen, und Heinh bleibt aussätzig wie zuvor.

übernatürliche Rettung gibt; der dritte Akt schließt nach langen inneren Kämpfen des Helden mit der Ablehnung, der vierte mit der Annahme der von Ottegebe angebotenen Selbstopferung. Der dritte Akt spielt in einer Felseneinöde, deren Szenerie etwas an Schultes erinnert, und gliedert sich in eine kürzere Szene mit Ottacker und eine ausgeführtere mit dem Pater und Gottfried. Nur die Ottacker-Szene enthält wirkliche Handlung und ist infolge ihrer schnellen Dialogführung und kräftigen, charakteristischen Sprache vom dramatischen Standpunkt aus die beste des ganzen Stückes. Die schüchterne Annäherung Ottackers an den Kranken, den er im Forst aufsuchen soll, um ihm im Auftrag Hartmanns mitzuteilen, daß eine Schar Getreuer noch immer seine Burg gegen Konrad verteidige, sein reuiges Geständnis über seine feige Flucht, der Kampf zwischen seiner wiedererwachten Anhänglichkeit und der Furcht vor Ansteckung kommen neben Heinrichs Wutausbrüchen klar zum Ausdruck. Heinrich ist körperlich und geistig dem Untergang nahe, er tritt ganz verwahrlost mit ungeschorenem Haupthaar und Bart und mit verbundener Hand auf. Im Begriff, sein eigenes Grab zu graben, hält er einen Monolog, der in seinem ersten und letzten Teil in der Ausmalung seelischen Leidens die äußersten Grenzen des künstlerisch Erlaubten erreicht; mehr befriedigt der mittlere Teil, die Apostrophe des Todes als des Überwinders aller Schmerzen mit Anklängen an ähnliche Gedanken in „Schluck und Jau“:

> Aus Moder warst du, mußt zu Moder werden.
> O, Schlaf des Lebens! tief'rer Schlaf des Tods:
> Bettler und König! —
> Tiefster Schweiger: Tod!
> In deinem braunen Kleid wimmelnder Schollen,
> Was weißt du? — Werden wir ins Leben nicht
> Blindlings mit furchtbarem Henkersgriff gestoßen,
> Nachdem uns Wollustraserei gezeugt
> Erbarmungslos?! Und lockt ins Netz der Lust
> Zu ahnungsloser Buhlschaft Nacht für Nacht
> Der Sünde Girren nicht unzählige Toren? —
> Ist Leben Kerkerhaft? Sind wir im Frohn?
> Und bist du, Tod, der drohende Kerkermeister
> Und Schließer, der den Ausgang nur verstellt? —

Es folgt die Gegenüberstellung Heinrichs und des Paters, hier

der zum Knecht gewordene, sich als ein Nichts fühlende, Gott anklagende Herr, der die Philosophie Jaus und Jons vom Wechsel aller Dinge, von der Relativität alles Seins wiederholt und sich dabei noch als Herr der ihn umgebenden Natur gebärdet, und daneben der felsenfest im Gottvertrauen verharrende, durch Schuld und Buße zu innerer Ruhe gelangte Mönch. Benedikt und Gottfried berichten, daß Ottegebe (die im ganzen Akt nicht auftritt), nachdem Heinrich das Haus verlassen, auf den Tod erkrankt danieder liegt, nur von der einen Idee, ihren Herrn zu retten, beherrscht. Als Heinrich derb auf den sexuellen Grund ihres Leidens anspielt („Eilt, legt ihr das zur Seite, was aus den kranken Jungfern Weiber macht, die in Gesundheit strotzen"), erzählt Gottfried, daß sie beim Anblick eines bäuerlichen Freiers verwirrt zu Boden gestürzt sei. Aus Heinrichs abweisenden Entgegnungen ersehen wir, daß er Ottegebe, die ihn „spürsam wie ein Hund" im Forst entdeckt und dort zweimal aufgesucht hat, durch Steinwürfe verscheucht hat, und nun erklärt er, daß er an die Narreteien des Salerner Meisters nicht glaube:

> Sagt ihr, daß ich frei
> Von Sünde, makellos und lauter bin,
> Und daß die Pestilenz in meinem Blut
> Das Kleid der Seele mir noch nicht befleckte
> Bis diesen Augenblick,

und als beide ihn ergebnislos verlassen, gräbt er an seinem Grabe weiter, die Worte des Paters vor sich hinlallend „Sucht ein Obdach!". Man sieht, daß Hauptmann durch das stärkere Hervortreten des Paters und Gottfrieds eine Szene zwischen Heinrich und Ottegebe vermieden hat, obwohl sie doch auch in seinem Sinn unschwer ins Werk zu setzen war, etwa so, daß das Verscheuchen des Mädchens durch einen Steinwurf den Höhepunkt gebildet hätte.

Im Innern der Waldkapelle Benedikts bereden sich im vierten Akt Brigitte und der Pater über Heinrich, der nach dem einen Gerücht bereits gestorben und in der Familiengruft in Konstanz beigesetzt sein, nach einem andern noch lebend, aber ganz verwahrlost nächtlicherweile Konrads Gehöft umschleichen soll. Dann erschallen aus einem Nebenraum die

Geißelhiebe der ganz bei dem Klausner lebenden Ottegebe. Verzückt, mit wächsernem, vergeistigtem Gesicht erscheint sie, eine brennende Lampe in der Hand, gleich jenen klugen Jungfrauen des biblischen Gleichnisses, überzeugt, daß ihr Himmelsbräutigam, der kranke Heinrich, kommen werde. Eine sinnlich-übersinnliche, brünstig-inbrünstige, krankhaft überreizte Stimmung liegt in der Erzählung ihres Traumes, der sie von dem Seziertische des Arztes durch den wollüstigen Spuk der Hölle zu den reinen Sphären der himmlischen Gnade emporführt. Da sich trotz aller weltlichen Regungen (von denen sie im Schlußakt nach der Heimkehr dem Pater Benedikt noch mehr berichtet) ihr „reiner Sinn" standhaft bewährt, so fällt der Strahl der göttlichen Gnade auf sie:

Was du erbittest, soll geschehen!
Des Richterspruches Härte ist gebrochen!

So läßt der Dichter Ottegebe die Salerner Szene in sich erleben, bevor sie dorthin gelangt. Wie vorher das Geklirr der Geißel Ottegebes Auftreten anzeigte, so deutet dann der schrille, knarrende Laut einer Klapper Heinrichs Erscheinen an, der, mit Kapuze und Kutte vermummt, in die Kapelle schleicht. Er kommt, wie sein eindringlicher, poetisch schöner Monolog enthüllt, als ein demütig Schutzflehender, denn inzwischen ist in ihm eine Wandlung vom unbedingt ablehnenden Skeptizismus zu einer positiv gläubigeren Auffassung erfolgt, von der wir freilich nicht die Entwicklung, sondern den bereits vollzogenen Zustand kennen lernen. Nachdem er dem Pater erzählt, daß er seiner eigenen, oben erwähnten Grablegung beigewohnt habe, bittet er um Schutz vor den Verfolgungen durch die Knechte Konrads. Jetzt ist er es, der, nur von dem einzigen Wunsche des Lebenwollens beseelt, den Mönch nach dem Aufenthalt der langgesuchten Ottegebe, seiner einzigen Hoffnung, frägt:

Ich will genesen, Mönch, ich will genesen!
Mach mich gesund! Schaff mir aus meinem Blut
Den fürchterlichen Fluch!

Rede mit Gott dem Vater, deinem Herrn!
Sag ihm, er habe mich genug geschlagen,

Erniedrigt und zerquält: er habe mich
Genugsam fühlen lassen, wer er sei —
Es sei in mir nichts weiter zu vernichten.

Gott, unser Herr, ist groß! gewaltig! groß!
Ich lob' ihn! lob' ihn! Außer ihm ist nichts,
Und ich bin nichts — doch ich will leben! leben!

Als Heinrich die zögernde Antwort des Mönchs, Ottegebe sei für die Welt gestorben und lebe als des Himmels Braut, auf ihren irdischen Tod bezieht, erscheint sie an der Tür, „fast unkörperlich und von einer Glorie umstrahlt.“ Indem sie dem gebrochen Hingesunkenen mit unendlicher Rührung das „Ottegebe, euer klein Gemahl“ zuruft und ihn auf die Stirne küßt, befreit sie ihn vom Alpdruck des Schmerzes, so daß er der fest Entschlossenen, die auch der Mönch nicht mehr hindern kann, willig nach Salerno folgt. Es ist von höchster, freilich mehr lyrischer als dramatischer Kunst, daß der Dichter hier, wo Ottegebe entscheidend in die Handlung eingreift, ihr nicht lange Tiraden, sondern die wenigen, inhaltsreichen Worte vom „klein gemahel“ in den Mund legt, Worte, an denen keiner der Heinrich-Dichter vorübergegangen ist, die hier ihre zarteste und ergreifendste Fassung erhalten.

Ein klaffender Spalt tut sich zwischen den vier ersten, sich in aufsteigender Linie bewegenden Akten und dem letzten auf. Nachdem wir Heinrich soeben noch als Todessiechen verlassen haben, sehen wir ihn nach der Aktpause als gesundet zurückkehren, so daß der ganze Akt weiter nichts als eine Rekapitulation der umgangenen Salerner Ereignisse zu bieten vermag. In recht künstlicher Weise werden wir durch Gespräche Hartmanns und Ottackers, die das Schloß Aue so lange für ihren Herrn gehalten haben, auf sein Erscheinen vorbereitet; er tritt dann ähnlich wie bei Schultes unerkannt in Pilgerkleidung auf. Wie uns die innere Entwicklung Ottegebes in ihrem letzten Stadium im vorigen Akt als Traumerzählung gegeben wurde, so erfahren wir jetzt diejenige Heinrichs gleichfalls in beschreibender Form, in einem etwa hundert Verse umfassenden Bericht seiner Heilung. Das „Liebeswunder“ seiner Genesung wird in drei Phasen, in drei „Strahlen der Gnade“, zerlegt und nicht nur in christlichem Sinn als Gnaden-

erweisung Gottes, sondern auch mit modernen, philosophisch-naturwissenschaftlichen Andeutungen zu erklären versucht. Die erste Stufe, die Heilsgewißheit, die am Ende des vierten Akts eintrat, als Ottegebe ihm als Mittlerin zwischen Leben und Tod, zwischen Welt und Gott erschien, hat eine sittliche Erhebung bei ihm hervorgerufen:

Das Gemeine stob
Aus der verdumpften und verruchten Brust,
Der mörderische Dunst der kalten Seele
Entwich, der Haß, der Rachedurst, die Wut,
Die Angst — die Raserei, mich aufzuzwingen
Den Menschen, sei's auch durch gemeinen Mord,
Erstarb.

Diese sittliche Erhebung wieder veranlaßt eine gewisse physische Heilswirkung:

In ihre Aureole eingedrängt . . .
In ihrem Dunstkreis konnt' ich wieder atmen,
Und Schlaf, der mich gemieden hatte, schloß,
Wenn sie die Hand mir auf die Stirne legte,
Mein Herz vor den Dämonen wieder zu!

In der zweiten Phase erweitert sich die moralische Katharsis zu einer positiven Gefühlsanschauung, zur „Liebe in die erstorbene, finster drohende Welt“, und daraus entspringt ein bewußter Heilswillen, der fast zu einem seelischen Bekämpfungsmittel gegen die Krankheit wird — ein moderner, der Legende ganz fern liegender Gedanke:

Und mir im Blut
Begann ein seliges Drängen und ein Gären
Erstandener Kräfte: die erregten sich
Zu einem Willen, einer Macht
In mich! fast fühlbar gen mein Siechtum streitend. —
So rang's in mir! Noch ward ich nicht gesund,
Doch fühlt' ich eins: daß ich es mußte werden —
Oder mit ihr den gleichen Tod bestehen.

Erst diese Willensstärkung gibt ihm die Kraft, die Salerner Folterkammer zu durchschreiten. Als er hier Ottegebe „wie Eva nackt“ liegen sieht, trifft ihn der dritte Strahl der Gnade, die physische Heilung:

Hartmann, gleichwie ein Körper ohne Herz,
Ein Golem, eines Zauberers Gebilde —
Doch keines Gottes — tönern oder auch

Aus Stein . . . oder aus Erz, bist du, so lange nicht
Der reine, grade, ungebrochene Strom
Der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen
In die geheimnisvolle Kapsel, die
Das echte Schöpfungswunder uns verschließt:
Dann erst durchdringt dich Leben. Schrankenlos
Dehnt sich das Himmlische aus deiner Brust,
Mit Glanz durchschlagend deines Kerkers Wände,
Erlösend und auflösend —: dich! die Welt!
In das urewige Liebeselement.

Auch hier tritt die christliche Gnadenwirkung vor einer modernen Anschauung, einer Art von biologischem Pantheismus, der auch sonst in der Literatur des Naturalismus anzutreffen ist, zurück, einer Anschauung, die von einem sinnlich-seelischen Gefühl des Lebens als des Urquells alles Wesens ausgeht, alles Seiende, Natur und Mensch, daraus ableitet und gleich Gott setzt. Trotz der unleugbaren ideellen Vertiefung, die das Wunder erfahren hat, und trotz einzelner Schönheiten des Monologs muß zweierlei betont werden: es bleibt ein ungelöster Widerspruch zwischen dem tatsächlichen Wunder und der gegebenen Erklärung, da das Wunder eben nur vom Standpunkt des unbedingten christlichen Glaubens denkbar erscheint, und sodann, was bei einem Kunstwerk viel wichtiger ist, es hätte eines weit größeren Aufwandes dichterischer Kraft, wenn möglich in dramatischer Ausführung, bedurft, um uns das Heilswunder menschlich näher zu bringen. — Daß am Schluß Ottegebe ebenfalls als Pilgrim verkleidet, in Unkenntnis über den Ort, wo sie sich befindet, hereintritt, daß sie bei Heinrichs Werbung wie betäubt in Schlaf sinkt, daß sich die Ritter über die Träumende lustig machen, ja sie gar für Frau Aventiure halten, daß Heinrich der Schlummernden eine Krone aufs Haupt setzt und mit der Erwachenden die Ringe wechselt — das ist im Grunde nur ein opernhafter Bühneneffekt. Immerhin aber beruht der Akt, der mit Heinrichs Worten „Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen!“ schließt, auf einer positiveren Lebensauffassung und bringt nach all dem vorangegangenen Weh und Ach endlich Freude und Leben, Glaube und Hoffnung.

Die von Hauptmann erstrebte modern-psychologische Ver-

tiefung des Stoffes, die einzige, die seinem Naturell zu Gebote stand, ist ihm vom Standpunkt des naturalistischen Kunstprinzips aus in den ersten vier Akten, wenn auch sprunghaft und nicht lückenlos, gelungen, aber auf Kosten der dramatischen Wirkung; im letzten Akt mißglückt auch das psychologische Prinzip. Die Gefahr, bei der Darstellung der Krankheit ins Pathologische zu verfallen, hat Hauptmann mit Ausnahme einiger zu beanstandenden Stellen vermieden. Er ist bemüht, aus den Abgründen körperlich-seelischer Zerrüttung das Allgemein-Menschliche des Leidens, aus den Visionen religiösen Wahnsinns die unendliche Sehnsucht aufopfernder Liebe herauszuheben. Aber er schränkt die Wirkung durch sein fortgesetztes peinigendes, selbstquälerisches Wühlen in Schmerzgefühlen ein, wohingegen das Auslösen des Schmerzes im Ansatz stecken bleibt und die innere Befreiung hindert. Hauptmann besitzt zuviel von jener mittelalterlichen schmerzbegreifenden Kraft, von der er in der erwähnten Anzeige des Stehrschen Buches sagt: das Leben des Mittelalters muß mehr Kraft besessen haben, sowohl zur glückseligen Ekstase als zur markausdörrenden Marter und zum physischen Schmerz. Es ist Hauptmann nicht vergönnt, jederzeit freischaltend über dem Stoff zu stehen, sondern der Stoff drückt ihn nieder. Daher kommt es, daß er das spezifisch Dramatische zu wenig beachtet, im Gesamtplan die dramatische Struktur vernachlässigt und in der einzelnen Szene meistens nicht die Handlung selbst, sondern den Verlauf oder die Folgen der Handlung darstellt, also zuviel Epik in das Drama hineinbringt. Trotz dieser Schwächen übt das Werk selbst auf der Bühne eine bedeutende, ergreifende Wirkung aus, hauptsächlich infolge der tief-innerlichen, nachdrücklichen Sprache. Obwohl diese aus verschiedenen Stilquellen zusammengeflossen ist, entbehrt sie nicht der Einheitlichkeit und bewahrt eine stark individuelle Färbung. Die Goethesche Sprache gibt den Untergrund ab, diejenige Shakespeares (Lear, Hamlet, Timon) wirkt in der naturalistischen Behandlung des Leidens nach, für alles Christlich-Legendarische wird die Sprache der Bibel stark herangezogen, dazu kommen altertümelnde Stilmomente aus der mittelhochdeutschen Dichtung. Hauptmanns eigenster Ton

liegt im Lyrischen, im Unausgesprochenen, Halbgefühlten und Unfaßbaren, und dieser Lyrismus in dramatischer Form stellt seine Eigenart dar.

VI.

Bald nach dem epischen Drama Gerhart Hauptmanns erschien das romantische Trauerspiel „San Marcos Tochter" von Arthur Fitger, nach dem Führer der Modernen ein Vertreter der älteren, realistischen Kunstrichtung, nach der engsten Begrenzung des Stoffes die weiteste Ausdehnung mit dem vollen dramatischen Apparat. Die Uraufführung erfolgte am 31. Januar 1903 am Deutschen Theater in Prag, es folgte eine Darstellung am Meiningenschen Hoftheater, beides Stätten, wo Werke Fitgers schon mehrfach aus der Taufe gehoben wurden. Die Spielzeit des Jahres 1904 brachte eine Aufführung am Schillertheater in Berlin und am Stadttheater in Bremen. Die Aufnahme des Stückes war in Prag eine enthusiastische, in Berlin eine recht kritische, ein andauernder Erfolg wurde nicht erzielt. Die Buchausgabe erschien bereits um die Jahreswende 1902/3.

Das Drama verbindet die Legende vom Armen Heinrich mit Motiven eines serbischen Volksliedes „Die Hochzeit des Maxim Zernojewitsch" in der bekannten Sammlung der Talvj „Volkslieder der Serben" (2. Aufl. 1835, I, 71), aus dem der Dichter einige Verse dem Drama als Motto vorangestellt hat. Durch einen Vergleich der beiden literarischen Quellen des Stückes mit der fertigen Dichtung läßt sich die Verknüpfung der beiden Stoffe zu einer neuen Dichtung, also ein Stück Entstehungsgeschichte, im Umriß ermitteln.

Das serbische Volkslied, eine Dichtung von 1226 Versen, erzählt in epischer Breite mit einer ausgesprochenen Vorliebe für die Schilderung prunkhafter Feste und kriegerischer Rüstungen, die den Malerpoeten Fitger besonders fesseln mußte, folgende Fabel. Iwan Zernojewitsch, Herrscher in Shabljak bei Skutari, wirbt für seinen, durch Schönheit ausgezeichneten Sohn Maxim um die Hand der Tochter des Dogen von Venedig und erhält sie unter der Voraussetzung zugesagt, daß der Sohn

bald zur Heimholung der Braut mit tausend Mann erscheine, von denen jedoch keiner ihn an Schönheit der Gestalt übertreffen dürfe. Heimgekehrt, erfährt der Vater, daß der Sohn an den Blattern erkrankt gewesen und noch mit entstellenden Narben behaftet ist. Voll Reue über das leichtsinnig gegebene Versprechen verheimlicht er Jahre hindurch das getroffene Abkommen, bis ihn ein Brief des Dogen zur Entscheidung drängt. Deshalb bittet er vor versammelten Mannen den stattlichen und schönen Woiwoden Milosch Obrenowitsch, an Stelle Maxims die Braut übers Meer zu holen. Dieser erklärt sich dazu bereit, falls ihm die reiche Brautgabe ungeteilt überlassen werde. Der Betrug gelingt; während der aus seinem Recht verdrängte „Knabe“ Maxim mit verhaltenem Zorn zusieht, empfängt Milosch in Venedig den Brautschatz und die verschleierte Braut. Als sich jedoch bei der Rückkehr Milosch der Braut zu nähern sucht und diese, nachdem sie den Schleier zurückgeschlagen hat, ihm, von seiner Schönheit entzückt, die Hand reicht, tritt Iwan dazwischen, enthüllt den betrügerischen Tausch und bezeichnet Maxim als rechtmäßigen Gatten. Die Braut fordert die Herausgabe ihres Schatzes, den Milosch mit Ausnahme dreier Gegenstände, darunter des golddurchwirkten Hochzeitshemdes der Dogentochter, zurückerstatten will. Diese, hierüber untröstlich, ruft den vorausgeeilten Maxim zurück und verlangt einen Zweikampf, worauf Maxim rasend auf Milosch losstürzt und ihn tötet. Dies ist das Zeichen eines allgemeinen Gemetzels unter den Sippen. Zwar gelingt es Maxim, mit der Braut nach dem heimatlichen Palaste zu entfliehen, aber er sendet sie unberührt dem Dogen zurück. Er selbst begibt sich nach Stambul, von einem Bruder des Milosch verfolgt, der eine günstige Gelegenheit erwartet, um Blutrache zu üben — hier endet das Gedicht ohne bestimmten Abschluß. Es handelt sich in dieser inhaltreichen, stellenweise sehr poetischen, ganz naiv empfundenen Volksdichtung zunächst um eine Brautwerbungssage, hinzu kommt ein Gestaltentausch in der Form, daß ein schöner Mann einen durch Krankheit Entstellten vertritt, dann folgt der Kampf um den Besitz der Braut und des Brautschatzes, in dem der eigentliche Entführer getötet wird, aus dem Kampf der Rivalen entsteht ein Kampf der Sippen.

Unter Fortlassung der ganzen zweiten Hälfte des Volksliedes verwertet Fitger nur die Brautwerbungssage und den Gestaltentausch. Indem er für den unbedeutenden albanischen Bezirk Byzanz einsetzt, schafft er sich einen reichen historischen Hintergrund, kann er den Kampf des oströmischen Reiches gegen das andrängende Türkentum zugrunde legen und die geschichtlichen Beziehungen zwischen der Republik Venedig und Byzanz ausnützen, doch bindet er sich nicht an eine genau bestimmte Zeit. Auch die übernommenen Motive werden aus dem einfachen, engen serbischen Milieu in höhere, kompliziertere Kulturformen übertragen. Der Vater wirbt nicht für den Sohn um die Dogentochter, sondern die verwitwete Mutter, Irene genannt, schickt für ihren schon regierenden, aber noch jugendlichen Sohn Maximus den Patriarchen Porphyrius von Konstantinopel mit der gedachten vertraulichen Mission nach Venedig. Dem Gesandten gelingt es, einen Ehevertrag zustande zu bringen; zwar nimmt er darin keine Klausel über die Schönheit des Maximus auf, aber er schildert ihn doch als einen ideal-schönen Jüngling, als eine Art Halbgott (dies das Schema des ersten Aktes). Zurückgekehrt, erfährt er, daß Maximus auf einem Feldzug schwer an den Blattern erkrankt ist und für immer entstellt sein wird. Das Thema des Personentausches wird, um nicht gar zu plump zu wirken, durch das Plautinische Menächmen-Motiv gemildert: zu Maximus gesellt sich sein Zwillingsbruder Maximinus, der die Rolle des Milosch übernimmt. Um aber den Betrug möglichst moralisch erscheinen zu lassen, läßt Fitger in Maximus selbst die Idee entstehen, freiwillig zugunsten des glücklicheren Bruders der Krone zu entsagen. Nach Zustimmung Irenes wird Maximinus oströmischer Herrscher und soll die Braut Lavinia, genannt San Marcos Tochter, aus Venedig heimführen (II. Akt). Als aber Maximus, der schon vorher ein Bild Lavinias gesehen hat, dem Einzuge der Braut beiwohnt, ist er von ihrer Schönheit und dem Liebreiz ihres Wesens so sehr entzückt, daß er sein Versprechen vergißt und ihr in Gegenwart des Maximinus ·ine Liebe erklärt. Der daraus entstehende Bruderzwist führt ht wie im Liede sogleich zu tödlichem Ausgang, sondern d, etwa wie in der „Braut von Messina“, durch die Mutter

vorläufig geschlichtet. Doch das Mädchen, das im Volkslied nicht viel mehr als ein Tauschobjekt ist, mußte zu Wort kommen, mußte sich zwischen den Brüdern entscheiden. Sie bevorzugt den Entstellten, und nun setzt am Ende des dritten Akts die Legende vom Armen Heinrich, übertragen auf die Personen des serbischen Volksliedes, ein. Als Lavinia von ihrer Amme Melantho erfahren hat, daß das Blut einer reinen Jungfrau die Blatternseuche verscheuche, reift der Entschluß zur Selbstaufopferung schnell in ihr heran. Sie eilt heimlich und unerkannt zu dem Arzt des Maximus, Palämon, in dessen Gemach der vierte Akt spielt. Ein so grimmer Hasser biblischen Kirchenglaubens, wie es der Verfasser der „Hexe" ist, ein so ausgesprochener Anhänger des klassisch-realistischen Kunstideals konnte kein Zugeständnis weder an die Orthodoxie noch an die symbolische Literaturdichtung machen. Er zerstört den naiven Sinn der Legende durch eine ausgeprägt rationalistische Auffassung und entspricht damit zweifellos der herrschenden Zeitanschauung: weder Palämon noch Maximus können dem Ammenmärchen vom Blutopfer Glauben schenken, und eine Heilung erfolgt nicht.[1]) Trotzdem benutzt Fitger das Theatralische des Motivs. Palämon geht gegen seine innere Überzeugung scheinbar auf Lavinias Entschluß ein, um vielleicht eine günstige seelische Wirkung bei dem Kranken hervorzurufen. Schon ist er bereit, dem verschleierten, in den Sessel gesunkenen Mädchen die Pulsader zu öffnen, als Maximus abwehrend dazwischen tritt. In derselben Szene gelangt das Motiv der feindlichen Brüder auf seinen Höhepunkt. Maximus erkennt in dem opferbereiten Mädchen die Braut seines Bruders

---

[1]) Fitger dachte darüber wie Konrad Ferdinand Meyer. Dieser läßt in „Huttens letzten Tagen" (1871, Nr. 62, Der arme Heinrich) den an einer gleich schweren Krankheit dahinsiechenden Hutten ironisch sagen:

Heut saß ich armer Ulrich still daheim
Und las den „Armen Heinrich", Reim an Reim.
Des siechen Ritters Abenteuer las
Ich gerne, der durch Wunderwerk genas.
Ihr braven Heil'gen, könntet — frag' ich nun —
Am Hutten schließlich ihr ein Wunder tun?
Am Hutten? Nein. Da fühlt er selber, wißt,
Wie das von euch zu viel gefordert ist.

und sieht zu spät, daß er trotz seines Siechtums geliebt wurde; nun verliert er in der verschmähten Retterin auch die Geliebte, und ihm bleibt nur die Resignation übrig. Der fünfte Akt entwickelt dann folgerichtig, wie der Todkranke, nachdem er Thron und Weib verloren, freiwillig aus dem Leben scheidet.

Der Kompositionsfehler des Stückes liegt in der Häufung der Motive, die aufgegriffen, aber nicht durchgeführt werden, denen zum Teil im entscheidenden Augenblick die Spitze abgebrochen wird, was sich wiederum aus der Kontamination der beiden, an sich recht verschiedenen Sagenstoffe erklärt. Am verhängnisvollsten ist das Thema des Gestaltentausches, das durch die Verbindung mit dem etwas abgegriffenen Zwillingsbrudermotiv nicht aufgebessert wird. Aus Gründen der Staatsraison verbinden sich die beiden Brüder und die Mutter zu dem Betrug der Unterschiebung, der bis zum Schluß unaufgedeckt und ungesühnt bleibt, so daß Lavinia und der Doge hintergangen werden. An dieser Tatsache läßt sich auch dadurch nichts ändern, daß im Laufe der Verwicklungen bald Maximus, bald Maximinus im Begriff sind, den Verrat einzugestehen, aber immer durch politische Bedenken und die Heiligkeit ihres Eides zurückgehalten werden. Solche Rücksichtnahme auf das Staatsinteresse ist zwar für eine geschichtlich-diplomatische Auffassung denkbar, nicht aber für eine ethisch-ästhetische. Dieser Grundfehler wird zur Achillesferse des ganzen Stückes. Zu dem Kampf der Brüder um die Krone kommt der Kampf um die Braut, doch bevor es zu einem offenen Gegensatz kommt, entsagt der Berechtigte, wiederum aus politischen Gründen, seinem Anspruche. Wie störend die Einmischnng der politischen Nebengedanken ist, zeigt sich am deutlichsten in dem Monolog Irenes (V, 4), wo sie, eine rechte Rabenmutter, dem Gedanken Raum gibt, ihr kranker Sohn möge sterben, um ihrem gesunden Platz zu machen, und ferner in der Szene (V, 6), wo sie den Selbstmordgedanken des Maximus in keiner Weise hindernd in den Weg tritt. Gewiß mußte das Leben in Lavinia und Maximinus über den Tod siegen, aber mußte es über ein Verbrechen dahingehen? Zu diesen Motiven kommt dann das Erlösungsmotiv, aber das Anerbieten Lavinias wird, kaum ausgesprochen, abgelehnt, allerdings aus anderen, wie wir sahen,

in ihrer Art gerechtfertigten Gründen. Infolge des mehrfachen Abbrechens der einmal eingefädelten Motive erhalten wir keine große bedeutende, fortlaufend entwickelte dramatische Handlung, sondern einzelne dramatische Ausschnitte; am einheitlichsten und am besten gelungen ist die Maximus-Handlung. Fitgers Eigenart, durch grelle Gegensätze zu wirken, verleugnet sich auch in diesem Stück nicht: da ist Venedig mit den Prunkgemächern des Dogenpalastes und dem Jammergeschrei der Galeerensklaven, Byzanz mit seiner alten Kultur und seiner ehrwürdigen Hagia Sophia und daneben das Elend der Großstadt und die Greuel der türkischen Eindringlinge, hier der blatternentstellte Kaiser von Byzanz, dort die jugendlich-schöne Venezianerin, dann der prunkvolle Hochzeitszug und daneben der sterbende Cäsar. Es scheint, als ob die große malerische Phantasie des Künstlers durch zu langes Verweilen bei dem bildlichen, dekorativen Eindruck der Szene die dramatische Schwungkraft etwas zu sehr beeinflußt hätte.

Die Hauptcharaktere erfordern noch eine nähere Besprechung. Die schöne, junge und kluge Dogentochter Lavinia, die von ihren Freundinnen mit Ariosts Heldenjungfrau Bradamante und dem weiblichen Ritter Marfisa verglichen wird, beschäftigt sich, obwohl eben der Klosterschule entronnen, schon mit den Dingen der hohen Politik im fernen Osten und wäre am liebsten als Admiral gegen die Türken ausgerückt. Als sich nun der Vater und der Patriarch mit dem Antrag einer Konvenienzehe mit dem nie von ihr gesehenen Herrscher von Byzanz nahen, gesteht sie, daß sie sich jenen großen Blitz, der ein weibliches Herz zur Liebe und Heldenanbetung entflamme, zwar etwas anders vorgestellt habe, aber sie fügt sich dem Wunsche des Vaters und dem Zwang der Umstände. Um ihr schon in der Heimat fürstlichen Rang zu verschaffen, wird sie von der Republik als San Marcos Tochter adoptiert, was Fitger vielleicht der Adoption der durch Makarts Gemälde bekannten Königin von Cypern, Caterina Cornaro, nachgebildet hat. Diese sonst so gesunde und verständige Dogentochter hat eine einzige Krankheit, die „Mitleidskrankheit“ nach ihrem eigenen Ausdruck, ohne daß wir verstehen, wie gerade sie zu dieser, doch auch schon ans Psychische grenzenden Krankheit

— man denke an die heilige Elisabeth und die Märtyrerlegenden — gelangt ist. Freilich versucht der Dichter in mehreren Szenen die Erregung ihres Mitgefühls darzustellen. Zuerst sieht sie in Venedig die Sträflingsqualen der Galeerensklaven, die sie nach altem Brauch als gekrönte Dogentochter begnadigen darf, auf der Fahrt nach Byzanz lernt sie auf den griechischen Inseln die Greueln der türkischen Verwüstung kennen, beim Einzug in Byzanz drängen sich die Siechen an sie heran, um durch ihre Handauflegung zu gesunden, endlich naht sich ihr das Elend auf Herrscherthronen in der Gestalt des blatternentstellten Maximus. Diese innerlich zusammengehörenden Szenen, durch die gleichsam suggestiv auf Lavinias Gemüt gewirkt werden soll, dürfen nicht dadurch in ihrer Wirkung geschmälert werden, daß man die Galeerensklaven-Szene fortläßt, wie dies in Bremen nach der zweiten Aufführung geschah, obwohl sie allerdings sehr in der krassen Art Victor Hugos gehalten ist. Als Lavinia dann als Schuldig-Unschuldige in Byzanz den Bruderzwist veranlaßt, wendet sich ihr Herz dem körperlich Entstellten zu, was man vermöge des weiblichen Mitleids, das manchmal so groß wie die Liebe ist, noch begreiflich finden kann. Daß sie aber sofort bereit ist, ihr Leben für den Kranken einzusetzen, ist kein von innen heraus mit unwiderstehlicher Kraft zum Durchbruch kommender Entschluß, obwohl der Dichter sie das schöne Wort sagen läßt, daß Opfer Tat gewordene Gebete seien. Sie ist viel zu gesund, zu klug und zu leidenschaftslos, als daß wir an ihre wirkliche Hingabe für den Bruder ihres künftigen Gatten glauben könnten. Überhaupt ist das Aufopferungsmotiv bei einer hochgestellten Dogentochter viel unwahrscheinlicher als bei einem sozial tiefer stehenden Mädchen wie der Meierstochter. Auch die Art, wie Lavinia in ihrem Entschluß bestärkt wird, ist rein äußerlich theatralisch, mit einer Neigung zum Fatalistischen. Nachdem sie sich mit erstaunlicher literarischer Kenntnis an Alkeste, die für Admet in den Hades ging, an die Tochter Jephtas, die für ihren Vater starb, an Iphigenie in Aulis und sogar an die Meierstochter im „Armen Heinrich“ erinnert hat, will sie nach einem bekannten mittelalterlichen Aberglauben durch beliebiges Aufschlagen von

Bücherseiten die Zukunft enträtseln. Im Virgil findet sie eine Anspielung auf die Iphigeniensage, im Dante die wenig geschmackvolle Stelle „Gleichwie der Pelikan mit seinem Blute die Jungen atzt“ und zuletzt in der Bibel die Worte: „Das ist mein Blut, das nun für euch vergossen werden soll.“ Als darauf ihr Opfer verschmäht wird, muß sie ihrem Gatten ihren Mitleidsroman erzählen und sich willenlos seiner Entscheidung fügen. Der Charakter der Lavinia ist zu sehr aus verstandesmäßiger Abstraktion hervorgegangen, während im Gegensatz dazu die Ottegebe Hauptmanns und das Liebheidli Ricarda Huchs überwiegend Geschöpfe der Empfindung sind.

Dadurch, daß Maximus das Opfer Lavinias ablehnt und nicht gesundet, wird er der wirkliche Held des Dramas, das eigentlich nach ihm benannt sein sollte, denn sein Heroismus ist im Vergleich zu dem Lavinias der größere. Maximus, der Held der Entsagung, ist die Verkörperung einer durchaus pessimistischen Weltauffassung, er ist im Grunde Fitger selbst. Daher ist er auch eine aus dem Vollen geschöpfte tragische Gestalt, aus dem Herzen des Dichters geboren. Da Maximus an drohender Erblindung als Folge einer Blatternerkrankung leidet, die er nach dem packenden Bericht des Andronikus durch Ansteckung von dem schwärenbedeckten Mohammed bei der Belagerung Idäas erlangt hat, so kommt Fitger mit der Ästhetik des Häßlichen nicht in Konflikt. Maximus empfindet das Unnatürliche, durch eine Mittelsperson für sich werben zu lassen, zu sehr, um nicht mit Thersiteischem Spott von dem Kuppelpelz zu sprechen, den sich Porphyrius durch seine Unterhandlungen mit den „Rialtoleuten“ von Venedig verdient habe. Selbstquälerisch, wie er ist, legt er sich stets die Frage vor, ob die Krone von Byzanz zu seiner Krankenbinde, seine verkrüppelte Gestalt zu der strahlenden Dogentochter passe, und er beantwortet sie sich mit einem Nein. Er selbst schlägt daher mit einer etwas zu gelehrten Anspielung auf Menanders „Zwillinge“ den Tausch mit dem glücklicheren Bruder vor. Der Anblick der Braut aber läßt nicht nur seinen Lebensmut aufflammen, sondern auch Neid gegen den Bruder entstehen, und er überläßt sich selbstzerstörendem Spott, um freilich hinterher das Geschehene bald zu bereuen. Als er durch

Verzichtleistung auf Lavinias Opfer ihre Zuneigung verloren hat, entsagt er der Braut mit den Worten:

Laß einmal die geliebte Hand mich fassen;
Ich finde sie nicht in der Finsternis;
Ich bitte, reiche sie mir dar, du Holde,
Du Engelgleiche! Sieh, der grimme Neid
Auf meinen Bruder, der mit Bitternis
Mein Herz zum Rand gefüllt, er ebbt zurück,
Und gerne gönn' ich ihm die Gunst der Götter.
Ihn trug — wie Aphrodite ihren Sohn
Der Schlacht entrückte — aus des Siechtums Schrecken
Die Charis in das göttliche Gefild
Der Schönheit und der Kraft; so halte Zeus
Die Aegis über ihm, die schützende,
Und send' ihm seinen blitzbewehrten Aar
Vorauf ins dichteste Gewühl der Feinde,
So bändige Poseidon ihm das Meer,
So singe seines Ruhmes Hochgesang
Apoll mit allen Musen, wenn die Flamme
Sein Irdisches dem Element zurückgibt;
Ich hab' es überwunden; ich entsage.

Zuletzt scheidet er dann auch vom Leben mit Rücksicht auf den Thron und den Bruder:

Mein Bruder oder ich! — Und fragt sich das?
Sein ist das Leben, und er wird sich finden;
Mein ist der Tod — und was verlier' ich denn,
Was ich nicht ohne dies verloren hätte?
Erschwere mir durch Trauer nicht die Tat.
Ganz heimlich, ganz unscheinbar soll's gescheh'n.
Nicht wie der selige Marcus Curtius
Gestiefelt und gespornt, auf offnem Markt,
Von Gaffern angestaunt als großer Held,
Stürz' ich pathetisch in den Abgrund mich
Und sichre mir Schulbank-Unsterblichkeit.
Unmerklich — brich mir nicht das Herz mit Trauern —
Unmerklich lischt das arme Lämpchen aus.
Wer wird sich wundern? „Schade! Ja, die Blattern!
Und gar ein Rückfall — hab' ich's doch gedacht!"
So wird's von Mund zu Munde gehn, und dann —
Vergessenheit.

Von den übrigen Personen ist nur noch der Arzt Palämon bemerkenswert, eine abgeklärte philosophische Natur, in der die positivere Seite von Fitgers Weltanschauung niedergelegt

ist. Er ist zwar kein Gebetsheiliger und Kirchengänger — in den betreffenden Versen zeigt die Erwähnung der kirchlichen Kunst, wie persönlich hier Fitger spricht:

Und hab' ich zu den Frommen nie gehört
Und mich, wenn mich die Kunst hinein nicht führte,
Von ihren Kirchen meilenfern gehalten.

Aber er ist ein Gegner medizinischen Aberglaubens:

Das wüste Märchen
Der Heilkraft in vergossenem Kinderblut
Hat Unheil schon genug gestiftet, wird
Unheil genug noch stiften, denn untilgbar
Hat sich's in dunklen Köpfen eingewurzelt,

und ein Bekenner einer universalistischen Anschauung, aber mit dem Schlußgedanken des „Ignorabimus“:

Lieb' und Haß und Hoffnung
Und Furcht und tausend andre Geister gibt's,
Wenn wir sie gleich nicht messen und nicht wägen,
Sie sind, und alles Seiende hat Macht
Als Faktor in der ungeheueren Rechnung,
Die Ursach knüpft und Wirkung zu dem Netz
Des großen Alls, drin jeglich Fädchen aufgeht.
Nur daß kein menschlich Auge das Gesetz
Erkennt, nach dem sich's ordnet.

Als Mitwisser der geheimsten Vorgänge am byzantinischen Hofe sieht er in dem großen Monologe des vierten Akts, der szenisch etwas an Lionis Monolog in Byrons „Marino Faliero“ (IV, 1) erinnert, den Untergang des oströmischen Reiches kassandragleich voraus. Dies Selbstgespräch geht am Schluß ganz ins Lyrische über, indem Palämon angeblich aus einem alten Dichter, in Wirklichkeit aus Victor Hugo ein Gedicht zitiert, das man unter dem Titel „La ville prise“ in den „Orientales“ findet. Fitger hat das Gedicht, eine grausige, von glühendster Phantasie getragene Schilderung einer unterworfenen, dem Brand und der Plünderung preisgegebenen Stadt, etwas freier als Freiligrath,[1] aber durchaus kongenial übertragen.

Die Diktion Fitgers ist durch eine glänzende, farben-

[1]) Gesammelte Dichtungen, 5. Aufl., IV, 233; vgl. Vict. Hugo, Œuvres complètes, Edit. définit. II, 131. Orientales Nr. 28.

prächtige, bilderreiche Sprache ausgezeichnet, aber er schadet sich durch eine Sucht nach gelehrten Vergleichen, namentlich aus der griechischen Mythologie. In der oben angeführten, ersten Rede des Maximus wird beispielsweise der Gedanke, daß sich die Gunst der Götter Maximin zuwenden möge, durch ein halb Dutzend aneinander gereihter mythologischer Anspielungen ausgedrückt.

Der Unterschied zwischen der Darstellungsart in Fitgers Drama und seinen beiden Quellen ist also ein ganz bedeutender, es ist fast derjenige zwischen Volks- und Kunstpoesie überhaupt. Das serbische Volkslied ist episch-naiv, die deutsche Legende ist es zum Teil auch, aber Fitgers Behandlungsart ist, mit Schiller zu reden, ganz die des sentimentalischen Dichters.

Wir sind am Schluß! Abgesehen von einem schwachen Reis, das die Legende in die englisch-amerikanische Literatur entsendet, bringt sie nur in ihrer ursprünglichen deutschen Heimat neue triebkräftige Schößlinge hervor. Eine Menge prosaischer und poetischer Übersetzungen unterschiedlichen Wertes, zu denen noch die zahlreichen Analysen in den literaturgeschichtlichen Werken hinzukommen, sorgen für die Massenverbreitung des Stoffes und für die Aufrechterhaltung des Interesses an ihm. Eine Reihe dramatischer Behandlungen durch Dichter zweiten und dritten Ranges — nachklassische Werke, Volksschauspiele oder religiöse Dramen — lassen zwar im einzelnen Brauchbares entstehen, aber es gelingt nicht, frischen Most in die alten Schläuche zu gießen. Da wird der Stoff aus den Niederungen der Literatur, in denen er sich bisher bewegt hatte, durch die naturalistisch-symbolische Richtung in die Höhe geschnellt. Ricarda Huch und besonders Gerhart Hauptmann vermögen es, wirklich individuelle und moderne Gefühlswerte in ihre Schöpfungen hineinzulegen. Ricarda Huch umkleidet die Legende in der be-grenzten, aber leichter zu beherrschenden Form der Novelle losophisch-romantischer Ironie. Hauptmann schafft ein Drama menschlichen Schmerzes und göttlicher Gnade

und vereinigt so Philoktet und Hiob, aber die Darstellung des Heilswunders bewältigt auch er nicht, obwohl die dichterische Durchdringung und der Unterton persönlichsten Mitempfindens bei ihm am stärksten sind. Durch Fitger erfolgt in der Behandlung des Problems ein Rückschlag gegen die symbolische Richtung, insofern er den Stoff rationalistisch auflöst und das Wunder negiert, doch tritt er als Epigone einer zurückliegenden Kunstrichtung in der Formgebung gegen Hauptmann zurück. Wenn trotz aller Bemühungen der Dichter ein völlig abgerundetes Kunstwerk nicht zustande gekommen ist — denn die Legende ist im Grunde zu mittelalterlich-katholisch, um eine dem modernen Empfinden allseitig entsprechende, zu episch, um eine wirklich dramatische Behandlung zu gestatten —, so heißt es auch hier: voluisse sat est. Und wie sagt Hauptmann am Schluß seiner Dichtung: Die Ringenden sind die Lebendigen!

Nachtrag zu S. 8.

Zu den eigentlichen Übersetzungen des Armen Heinrich ist zwischen derjenigen von Simrock und der von Friedrich Koch eine andere von G. O. Marbach hinzuzufügen, die als 32. Heft der Sammlung „Volksbücher", Leipzig o. J., wahrscheinlich 1842, erschien und mit fünf netten Miniaturholzschnitten verziert ist, von denen zwei mit R. v. H. gezeichnet sind. Wenn auch weniger wörtlich als die genannten Übersetzungen, übertrifft sie diese bei voller Wahrung des ursprünglichen Charakters der Vorlage durch einen fließenden, anheimelnden Erzählerton.

Zu S. 41.

Über Pfitzners Musikdrama ist noch die eingehende, mir erst nachträglich bekannt gewordene Anzeige des „Kunstwarts" Bd. XIII, 51 f., gezeichnet R. B. (= Batka), zu vergleichen.



Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXI.

Kleist und die Romantik.

Ein Versuch

von

Ernst Kayka.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1906.

Kleist und die Romantik.

Ein Versuch

von

Ernst Kayka.

„Nur wer sich mit eignen Kräften
Durch das Dickicht einen Pfad schafft,
Kann den Kranz sich dauernd heften:
Kunst ist keine Kameradschaft!“
Lenau.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1906.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.



Meinen Eltern.

Vorwort.

H. v. Kleist wurde mir sehr früh lieb und vertraut durch die begeisterte Einführung meines verehrten Lehrers, des Herrn Dr. W. Müller, der uns den Kohlhaas und den Prinzen von Homburg scharfsinnig erläuterte und mit uns die Hermannsschlacht aufführte.

Vorliegende Arbeit ist aus selbständigen Studien erwachsen, zu denen mich ein Kolleg Erich Schmidts über die Geschichte der Romantik (Sommersemester 1902) angeregt hat. Sie wurde in der Hauptsache im Frühling und Sommer 1905 zu Halle niedergeschrieben. Bei ihrem Entstehen gaben mir die Herren Professoren Ph. Strauch und A. E. Berger mancherlei Beweise ihrer Teilnahme; besonders unterstützte mich der letztere durch guten Rat und die Durchsicht der fertigen Arbeit. Auch an dieser Stelle danke ich ihnen beiden herzlich dafür.

Desgleichen fand ich bei Herrn Prof. Muncker, dem ich die Studie für seine Sammlung anbot, das tatkräftigste Entgegenkommen, obgleich er den Ergebnissen meiner Forschung nicht in allen Einzelheiten beizustimmen vermochte. Seiner Kritik verdanke ich manche Verbesserung des Inhalts und der Form meiner Schrift. Dafür, sowie für die Mühe, die ihm die Korrekturen und der Druck der Arbeit verursachten, werde ich ihm immer dankbar verpflichtet bleiben.

Ebenso sage ich den Herren Prof. Dr. Collin, der mich auf Jean Paul hingewiesen hat, Dr. Günther (Leipzig), Dr. Naetebus (Berlin) und Dr. Houben (Schönberg) für tätige Förderung meiner Studien auch hier den besten Dank.

Meinen Eltern, Geschwistern und Freunden für Unwägbares ein herzlicher Händedruck.

Greiz, im Januar 1906.

Ernst [illegible]



Inhalt.

Einleitung.

H. A. Krüger hat mit einem gewissen Humor zum Motto für sein anregendes Buch über die Pseudoromantik (1904) ein Wort Tiecks gewählt, das als Stoßseufzer jenes Königs der romantischen Schule doppelt wertvoll ist. „Das Wort Romantisch“, so sagt er da, „das man so häufig gebrauchen hört, und oft in verkehrter Weise, hat viel Unheil angerichtet.“ Und es richtet es noch heute an, so darf man wohl hinzufügen, wenn anders Unklarheit in der Wissenschaft mit Unheil verschwistert ist. Denn ganz abgesehen von den tausend Tagesbedeutungen dieses seltsamen Wortes und der einseitig das Kranke hervorhebenden Goethischen (vgl. Eckermann: Gespräche mit Goethe; Düntzer II, 63; 70) findet es nicht nur in seiner besten Jugend, nein, heute noch bei Künstlern und Gelehrten, soviel ich sehe, eine dreifache Verwendung: einmal soll es soviel heißen wie modern im Gegensatz zu antik, also die Poesie charakterisieren, die in Dante, Shakespeare und Goethe gipfelt (vgl. J. Paul: Vorschule der Ästhetik u. a.); dann ist es mit poetisch fast identisch (vgl. Tieck, Kritische Schriften II, 237 u. a.); schließlich ist es schillerndes Schlagwort und Kampfruf der bekannten Schlegelschen Schule.[1]) In dieser verwirrenden Dreieinigkeit lebt das infolgedessen ganz unfaßbare, viel und nichts sagende Wort z. B. in den bekannten Büchern Ricarda Huchs.[2]) Am besten spräche man in der Wissen-

[1]) Fr. Schlegel hat aber später gegen die Auffassung, als sei die Vereinigung der Athenäumsfreunde eine Schule gewesen, kräftig protestiert (s. Rezension v. Ad. Müllers Vorlesungen, K. N. L. 143, S. 417).

[2]) R. Huch, Blütezeit der Romantik 1899 und Ausbreitung und Verfall der Romantik 1902.

schaft nur noch von den literarischen Strömungen zur Zeit Goethes und Schillers und ließe den abgestorbenen Begriff ganz fallen, oder schränkte ihn wenigstens auf die Mitglieder der bekannten Schule ein. Indessen auch diese Schule hat eine reiche Entwicklungsgeschichte, und es bleibt trotz den scharfsinnigen Untersuchungen R. Hayms (Rom. Schule) u. a. noch eine Aufgabe der Zukunft, festzustellen, was denn ihr eigenstes Eigentum ist; sie wird nur dann zu lösen sein, wenn man sich von den verführerischen Schlagworten freimacht und den einzelnen Individuen ihren eigentümlichen Platz in der ganzen Zeitbewegung anweist.

Einen kleinen Beitrag zu dieser Aufgabe, freilich mehr negativer Art, gibt, wie ich hoffe, die vorliegende Skizze über „Kleist und die Romantik". Darnach ein Gemälde in all seinen Farben und Nuancen auszuführen, wird mir hoffentlich die Zukunft gestatten. Denn beim ersten Wurf ist es mir nicht möglich, mehr als einen Grundriß aufzuzeichnen.

Die Zeiten sind ja freilich für immer vorbei — wenigstens in der ernsten Wissenschaft —, wo man Kleist schlechthin zur romantischen Schule rechnete, ja in ihm einen der „berüchtigtsten Jünger" (vgl. Steig, H. v. Kleists Berl. Kämpfe 673) dieser „leidigen Sekte" sah. Denn unsere bedeutendsten Kleist-Philologen wie E. Schmidt, Gaudig [1]) u. a., letzthin in dem oben zitierten Buche auch Krüger, haben den starken antiromantischen Zug Kleists und seine geniale Selbständigkeit gegenüber dem Schulevangelium genugsam betont, so daß die völlig tendenziösen Stimmen O. Ewalds [2]) u. a. ungehört verhallen werden. Und wenn auch R. Steig [3]) die feinen Beziehungen zwischen Kleist und den Arnim, Brentano, Grimms, Fouqué u. a. hervorhebt und dabei vielleicht hie und da die Outsiderschaft Kleists etwas zu sehr vergessen läßt, so ist er doch gewiß weit davon entfernt, die Einzigkeit des großen Dichters in der Schul- und Standesgemeinschaft aufgehen

---

[1]) E. Schmidt, Kleistausgabe des Bibliographischen Instituts (A) und Gaudig, Wegweiser durch die klassischen Schuldramen V, 4. Abt.

[2]) O. Ewald, Die Probleme der Romantik im Spiegel der Gegenwart 1905.

[3]) R. Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe 1901 (B. K.) und Neue Kunde zu Heinrich von Kleist 1902 (N. K.).

lassen zu wollen, und ich glaube in seinem Sinne zu handeln, wenn ich, von entgegengesetztem Gesichtspunkte ausgehend und daher bisweilen bescheiden gegen ihn polemisierend, die scharfen Konturen in Kleists Charakter und Lebensbild wieder etwas fester zu umreißen suche. Zuerst muß ich freilich zeigen, aus welchem Boden er herauswächst; man wird dabei hoffentlich erkennen, daß auch seine Jugendentwicklung nicht so unnatürlich und seltsam war, wie sie so oft hingestellt wird.

I.

H. v. Kleists Entwicklung zur selbständigen Persönlichkeit (1793—1801).

Über H. v. Kleists Jugendzeit sind wir leider sehr dürftig unterrichtet. Unkontrollierbare Anekdoten und gelegentliche Äußerungen des Dichters in seinen Briefen und Aufsätzen bilden unser ganzes Material. Die Anekdoten sind oft sehr unglaubwürdig und können nur da sicher verwandt werden, wo sie anderweit gut beglaubigte Züge stützen. Die Briefe lassen sich aber noch reicher und kritischer ausbeuten, als es bisher geschehen ist.

So scheint mir eine Andeutung in dem Brief vom 11. Januar 1801 an Wilhelmine (Biedermann, H. v. Kleists Briefe an seine Braut 140/1) der helleren Beleuchtung zu bedürfen. Kleist gibt da seiner Freude Ausdruck, daß Wilhelmine „jetzt ein Gefühl die Seele bewege, als ob eine neue Epoche für sie anheben würde", und verweist auf die äußere und innere Revolution, die die erste Liebe in Jünglingen hervorzurufen pflege, wie er sie selbst erlebt habe. „Ich selbst hatte etwas ähnliches an mir erfahren." Wenn man diesen Brief für sich allein betrachtet, wird man wahrscheinlich ohne weiteres annehmen, daß hier Kleist das Erwachen der Liebe zu Wilhelmine meint. Dem widersprechen aber alle andern Nachrichten, die wir von den Anfängen dieser Liebe haben. Sie hat in seinem Leben keinen epochemachenden Einschnitt gebildet, keine Revolution hervorgerufen; höchstens ihre Entwicklung beschleunigt. Denn als er Wilhelmine liebgewann, hatte er den entscheidendsten Schritt seines Lebens schon getan: er hatte die militärische Laufbahn aufgegeben und strebte mit der ganzen Kraft seiner feurigen Seele nach Schätzen, die weder Motten

noch Rost fressen. Man kann allenfalls sagen: daß Kleist diese ernste, heilige Liebe fürs Leben erwarb, ist eine notwendige Begleiterscheinung der gründlichen Revolution, die schon längst aus andern, später zu bestimmenden Gründen in ihm vorgegangen war.

Seine Liebe zu Wilhelmine war ja auch nicht seine erste Liebe. Er erzählt uns selbst von einer früheren, die wir wohl die erste nennen dürfen. Von Leipzig aus schreibt er nämlich seiner Braut (Bi. 36/7): „Ich reiste den 28. d. früh 11 Uhr mit Brockes in Begleitung Karls von Berlin ab nach Potsdam. Als ich vor Linkersdorfs Haus vorbeifuhr, ward es mir im Busen so warm. Jeder Gegenstand in dieser Gegend weckte irgendwo in meiner Seele einen tiefen Eindruck wieder auf. Ich betrachtete genau alle Fenster des großen Hauses, aber ich wußte im voraus, daß die ganze Familie verreist war. Wie erstaunte ich nun, wie froh erstaunte ich, als ich in jenem niedrigen dunkeln Zimmer, zu welchem ich des Abends so oft geschlichen war, Luisen entdeckte. Ich grüßte sie tief. Sie erkannte mich gleich und dankte mir sehr, sehr freundlich. Mir strömten eine Menge von Erinnerungen zu. Ich mußte einige Male nach dem einst so lieben Mädchen wieder umsehen. Mir ward ganz seltsam zumute. Der Anblick dieses Mädchens, das mir einst so teuer war, und dieses Zimmers, in welchem ich so viele Freude empfunden hatte. — Sei ruhig. Ich dachte an Dich und an die Gartenlaube, noch ein Augenblick und ich gehörte wieder ganz Dir.“

Eine Liebe, die noch nach Jahren im Herzen eines glücklich Verlobten einen so starken Widerhall weckt, kann ihrer Zeit nicht ohne Einfluß auf das Leben des Beglückten geblieben sein. Auf sie paßt jedenfalls recht gut die jugendlich-sentimentale Schilderung nach dem Motto „O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen“, die Kleist in dem oben zuerst erwähnten Brief (Bi. 140) gibt, und die auf seine männlichere, zukunftsreichere Liebe zu Wilhelmine durchaus nicht paßt. „Wünsche, Hoffnungen, Aussichten“, so heißt es da, „alles wechselte; die alten rohen Vergnügungen wurden verworfen, feinere traten an ihre Stelle; die vorher nur in dem lauten Gewühl der Gesellschaft bei Spiel und Wein vergnügt

waren, überließen sich jetzt gern in der Einsamkeit ihren stillen Gefühlen; statt der abenteuerlichen Ritterromane ward eine simple Erzählung von Lafontaine oder ein erhebendes Lied von Hölty die Lieblingslektüre; nicht mehr wild auf dem Pferde strichen sie über die Landstraße, still und einsam besuchten sie schattige Ufer oder freie Hügel, und lernten Genüsse kennen, von deren Dasein sie sonst nichts ahndeten; tausend schlummernde Gefühle erwachten... Alles, was schön ist und edel und gut und groß, das faßten sie mit offener, empfänglicher Seele auf, es darzustellen in sich; ... sie umfaßte irgend ein Ideal, dem sie sich verähnlichen wollte. Ich selbst hatte etwas ähnliches an mir erfahren..."

In welche Zeit haben wir diese erste Liebe zu setzen? Ich vermute: sehr früh, wenn man aus der eben angeführten Schilderung einen Schluß ziehen kann und damit das einzige uns von ihm selbst im Phöbus dargebotene Produkt seiner jugendlichen Muse zusammenstellt. „Der höhere Friede" wird von Kleist auf 1792/3 festgelegt, also den Beginn des Rheinfeldzuges, den er mitmachen mußte. Mag es auch etwas später geschrieben sein, wie Steig und andere annehmen, jedenfalls doch vor dem Friedensschluß 1795. Kleist wird also schon als Gefreiter-Korporal 1792 das Mädchen kennen gelernt und von ferne verehrt haben. Denn das erwähnte Gedicht beweist, daß knabenhafte Wildheit und Rauflust und das junkerliche Behagen an tollen Vergnügungen bei ihm erloschen waren, und sanftere Gefühle seine Brust belebten. Nehmen wir hinzu, daß er, wie Rahmer[1]) nachgewiesen hat (S. 114 ff.), auf eben diesem Feldzuge den Stoff zu seinem Käthchen erwarb und ihm am Rhein durch Wielands Schriften[2]) die erste Ahnung von der Vervollkommnung als dem Zweck der Schöpfung aufging, so dürfen wir wohl behaupten, daß der junge Soldat schon damals höhere Interessen hatte als Pferde, Wein und Spiel, daß also die Liebe bei ihm eingekehrt war und sein Leben umgestaltete. Als er dann 1795 in die Garnison zurückkehrte, wird sich der zarte, schwärmerische Verkehr zwischen den kindlichen Verliebten angesponnen und

---

[1]) Rahmer, Das Kleistproblem 1903.

[2]) Bi. 164 und Bi. 48.

dem öden und rohen Garnisonleben den versöhnenden Zauber verliehen haben.

Jetzt verschwanden die abenteuerlichen Ritterromane,[1]) über die er in Würzburg (Bi. 76) so grimmig spottet, daß man annehmen darf, auch er habe sie einst als Knabe heißhungrig verschlungen (vgl. E. Schmidt z. Käthchen), aus seiner Lektüre und machten den simplen Erzählungen Lafontaines Platz. Noch am Heidelberger Schloßbrunnen (Koberstein, H. v. Kleists Briefe an seine Schwester 59) denkt er an seine „Clara du Plessis und Clairant", einen Roman, der 1795 erschienen ist, also gerade in der Zeit, von der wir sprechen. Ebenso war, außer dem schon genannten Wieland, an dem er früh seinen Stil und seinen Geschmack bildete, und den er noch später gelegentlich zitiert (Bi. 48), der sanfte Hölty seine Lieblingslektüre; und auch andere Dichter dieses Kreises und dieser elegisch-idyllischen Stimmung werden sich bei unserm jungen Kleist eingefunden haben, der ja bereits selbst seine Gefühle zu gestalten versucht hatte. Von Vossens Luise können wir es sicher glauben, trug doch die Heldin den Namen seiner Angebeteten, und erschien das Werk doch auch gerade 1795 in erster Gesamtausgabe, war also aktuell. Wie hoch er dies Gedicht schätzte, und wie oft er es später mit Wilhelmine gelesen haben muß, zeigt das poetische Ensemble, in das es ein Brief an seine Braut (Bi. 162) hineinstellt: „Hoffe — auf bessere Augenblicke als die schönsten in der Vergangenheit — auf bessere noch? — Ich sehe das Bild und die Nadeln und Vossens Luise und die Gartenlaube und die mondhellen Nächte — und doch — Still! — „Wer rief?" — Mir war's, als drücktest Du mir den Mund mit Küssen zu." Auch die Klassiker-Übersetzungen von Voß mögen ihm in diesen ersten Jahren schon vertraut geworden sein. In seinen Werken benutzt er wenigstens Vossische Studien (vgl. E. Schmidts Kleistausgabe Bd. II, 30 u. 34) und schon der „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden" trägt Spuren seiner Beschäftigung mit Homer, s. A. IV, 66.

---

[1]) Vgl. A. IV, 71,6: „Vielleicht ist die große Überschwemmung von Romanen, die nach Ihrer eigenen Mitteilung auch Ihre Phantasie einst unter Wasser gesetzt hat usw."

Somit werden wir wohl nicht zu viel behaupten, wenn wir sagen, daß in diesen ersten Jahren seiner Entwicklung (etwa 1792/7) die vorklassischen Dichter des 18. Jahrhunderts Kleists Lieblinge gewesen sind. In die französische Literatur führten ihn zweifellos schon die Lehrer seiner ersten Jugend ein; von jetzt ab wird er sich selbständig weitergebildet haben. Über seine bedeutenden französischen Sprachkenntnisse vgl. Steig, B. K. 349 u. a. Von den deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts hat er außer den angegebenen zwar keine Namen weiter genannt, doch werden sich indirekt noch einige erschließen lassen.

Sehr groß ist die Wahrscheinlichkeit, wie schon öfters hervorgehoben wurde (vgl. besonders außer Brahms H. v. Kleist auch Zeitschrift für vgl. Literaturgeschichte N. F. I, 321 ff.), daß Ewald v. Kleist, sein berühmter Geschlechtsgenosse, einer der Männer war, zu denen er bewundernd aufschaute, und denen er im stillen als seinem Ideal nachstrebte. Mehr kann man leider nicht sagen, da uns ja von Heinrichs ersten poetischen Versuchen außer dem oben zitierten Lied auf den Frieden nichts geblieben und in seinen späteren Werken keine Spur erhalten ist. Vielleicht darf man der Vermutung Raum geben, daß er, durch Ewalds Beispiel angefeuert, länger bei der Fahne ausgehalten hat, als es sonst geschehen wäre.

Wichtiger, weil persönlicher, wird aber der Einfluß des zweiten Dichters Kleist, des Franz Alexander gewesen sein. Urkundliche Beweise sind zwar auch hier nicht beizubringen; aber man kann es doch sehr wahrscheinlich machen. Einmal mag man bedenken, daß der preußische Adel damals eine große Familie war, die sich um den König scharte. Am Hofe und im Heere mußte man sich begegnen und kennen lernen, ob man wollte oder nicht. Wenn man weiter berücksichtigt, daß der Vater von Franz v. Kleist, Franz Kasimir, eine sehr hohe militärische Charge bekleidete und im französischen Feldzuge, den auch Heinrich mitmachte, einen Führerposten einnahm, der Dichter Franz selbst aber 1793 von seinem Gut Frankenhagen, später auch von Ringenwalde (bei Neudamm) aus öfters nach Frankfurt a. O. kam und im Vaterhaus H. v. Kleists ein- und ausging, so muß man zum

mindesten daraus abnehmen, daß dieser von der Existenz und den Bestrebungen seines Namensvetters wußte, selbst wenn ihm der Zufall seine persönliche Bekanntschaft vorenthalten hätte. Es hat wohl seinerzeit, als der junge Offizier, der Sohn eines verdienten Veteranen Friedrichs des Großen, das Heer verließ und sich den Wissenschaften und schönen Künsten zuwandte, in den vornehmen Kreisen der Standesgenossen viel Staub aufgewirbelt; und mit welcher Spannung die literarische Entwicklung des jungen Franz, den Gleim und Wieland unter ihren mächtig fördernden Schutz genommen hatten, von seinen „Kameraden" verfolgt wurde, zeigt eine Äußerung Fouqués in seiner Lebensgeschichte 1846, 97 ff.: „Meine jugendliche Seele war ganz Freude und Echoruf, so oft eine neue Dichtung von Franz v. Kleist in die Welt hinaustönte." Bei Fouqués Regimentsgenossen H. v. Kleist wird es nicht anders gewesen sein. Über F. v. Kleists literarische Bedeutung geben Bamberg, Schwering und B. Schulze genügenden Aufschluß.[1]) Ich will hier nur einige Einflußmöglichkeiten aufdecken. Wirkliche Anklänge, die ja überhaupt bei einem so eigensinnigen Originalgenie, wie es H. v. Kleist war, höchst selten sind, finden sich natürlich nirgends, zumal eben seine Jugendversuche uns verloren sind; mancherlei Anregungen darf man aber wohl erfühlen.

Sehen wir uns erst einmal die Deutsche Monatsschrift etwas genauer an, in der F. v. Kleists Werke großenteils zuerst erschienen sind. Es herrscht da eine sehr gemischte Gesellschaft. Neben Goethes venetianischen Epigrammen und Gelegenheitsgedichten und K. Ph. Moritzens gründlichen Aufsätzen macht sich der fadeste Dilettantismus breit, und Vater Gleim treibt mit seinen Jüngern in der Kunst des Anakreon und Tyrtäus oft recht abgeschmackte Privatscherze. Im ganzen ist diese Zeitschrift ein „gesinnungstüchtiges" Organ zielbewußter Aufklärung, doch birgt sie, hier und da versteckt, manchen zukunftschwangern Keim, den unser Heinrich wohl

---

[1]) Brahm, H. v. Kleists Leben und Werke 7. — Schwering, Franz v. Kleist. Eine literarische Ausgrabung 1892. — Allgemeine deutsche Biographie XVI, 133 f. von Felix Bamberg. — Nord und Süd LXV, 323 ff.: Ein vergessener Dichter (F. v. Kleist) von B. Schulze. — Vgl. Deutsche Monatsschrift 1790 ff.

mit dem Instinkt des Genies gefunden hat. Denn daß er sie gekannt hat, dürfen wir annehmen: sie war ja durchaus von Märkern und für die Märker geschrieben. Der preußische Patriotismus und Militarismus spielt darin eine Hauptrolle. Wer sollte sie denn lesen, wenn es nicht die Gebildeten unter den preußischen Offizieren taten?

Ein Heft nimmt in dieser Hinsicht eine hervorragende Stelle ein: das Maiheft von 1790 (Bd. II). Es brachte nur die prosaischen Aufsätze und poetischen Ergüsse, die in der literarischen Gesellschaft zu Halberstadt unter Gleims Vorsitz und F. v. Kleists Mitwirkung aus Anlaß des 100jährigen Todestages des großen Kurfürsten am 30. April 1788 vorgetragen worden waren. Interessant für uns ist darin einmal der schöne „Hymnus“ von F. v. Kleist „Auf Friedrich Wilhelms Heldenruhm“, der nach Schulze (a. a. O. 333) von Schubarts Ode auf Friedrich II. angeregt ist. Er sagt da von dem großen Fürsten, dem nach der Schlacht bei Warschau „fürchterlich der Sterbenden Geächz in der grausenden Stille der Nacht hallte“:

> „Und das Gelispel geschiedener Seelen
> Hauchte den hohen Gedanken ihm ein:
> Zu wägen in der Wage des Rechts
> Menschenwert und Fürstenpflicht.“

Stimmt diese Auffassung der Persönlichkeit Friedrich Wilhelms nicht auffällig mit der überein, wie sie H. v. Kleist in seinem Prinzen von Homburg bietet, so daß man jene Worte dem berühmten Schauspiel als Motto vorsetzen könnte?

Wichtiger noch scheint mir das dem Heft beigegebene Kupfer D. Chodowieckis (v. E. Henne sc.), das nach den Worten des Herausgebers „den Sieger bei Fehrbellin“ darstellt „nach der Schlacht, wie er dem Prinzen von Homburg, der durch die unzeitige Hitze beinahe das ganze Glück Brandenburgs aufs Spiel gesetzt hätte, verzeiht.“ Der große Kurfürst tritt aus dem Zelt heraus, in dessen Hintergrunde seine Feldherrn stehen, dem Prinzen von Homburg gegenüber, der noch einen recht jugendlichen Eindruck macht, und setzt ihn zur Rede. Die Unterschrift lautet: „Da sei Gott vor, daß ich einen so glorreichen Tag mit Blut beflecken sollte!“

Es ist wahrscheinlich, daß dies Heft dem Dichter des Prinzen von Homburg diesen seltsamen Stoff zuerst nahe gebracht hat, und zwar schon in einer Gestalt, die seiner Auffassung nicht mehr so fern steht.

Mit diesem preußischen Patriotismus geht ein alldeutscher Hand in Hand, wie er sich abgesehen von einigen höfischen Aufsätzen über den deutschen Kaiser am schönsten in der Liebe zur deutschen Sprache zeigt. Hier finden die Bestrebungen Klopstocks, Lessings und Herders eine verständige Fortbildung zu denen der „romantischen Schule“ hinüber. So könnte mancher Satz der Abhandlung „Über die Bildsamkeit der deutschen Sprache“ (Febr. 1792) in ihren Zeitschriften einen ehrenvollen Platz einnehmen. Man urteile selbst: S. 170 „Da nun aber zu der Bildung einer Sprache wegen der immer zunehmenden Ideenmasse vorzüglich ihre Bereicherung gehört und die unsrige am wenigsten erborgten Reichtum duldet, so muß sie zu sich selber, zu ihren veralteten Ausdrücken, die oft schöner und kraftvoller als die neuen sind, und zu ihren Mundarten, worin ein Schatz von bedeutenden und ausdrucksvollen Zeichen verborgen liegt, ihre Zuflucht nehmen. Dies haben unsere vorzüglichsten Schriftsteller schon mit vielem Glück getan.“ Dann rühmt der Verfasser den Grafen von Herzberg (den Gönner F. v. Kleists) wegen solcher „Sprachschöpfung“ und führt Belege aus dessen Staatsschrift über die bayrische Erbfolge an (Gerechtsame wahren, übermächtig, mindermächtig, Denkschrift, Teidigung, Teidigungsbrief, Auskunftsmittel, Ausgleichungsanträge, Rückgangsrecht, Folge und Vorgang). Hier also schon mag H. v. Kleist zu seiner Anschauung vom Leben der Sprache gekommen sein, wonach er bekanntlich überall in seinen Dichtungen verfährt.

Aber noch auf anderen Gebieten ist diese Zeitschrift eine Vorläuferin ihrer romantischen Schwestern: hier fanden sich energische Hinweise auf die spanische Literatur, hier eine bemerkenswerte Auseinandersetzung mit dem jungen [illegible]mus. Um mit dieser Erscheinung zu beginnen, [illegible] betreffende Aufsatz „Beitrag zu den Altertüm[illegible] tismus“ von „Antiquarius Magnetistes“. Dies[illegible] erklärt eine von den alten Historikern viel[illegible]

Anekdote, anfangs scheinbar in vollem Ernst und mit allen Kunstgriffen philologischer Kritik, die Anekdote nämlich, daß Ptolemäus in Indien von einem vergifteten Pfeil verwundet worden sei, Alexander aber im Schlaf ein Kraut gesehen habe, das ihm helfen würde; das Kraut wurde gesucht, gefunden und — half! — So weit bleibt der verkappte Magnetistes noch leidlich ernst, gegen Ende schaut uns aber durch die mystische Maske der zielbewußte Aufklärer ironisch lächelnd an: „Nun tue die Augen auf, deutsches Publikum, und sieh doch endlich einmal, wie manche Leute mit dir umgehen! Wenn — ein so großer König — von ungefähr — desorganisiert — werden konnte: was mußt du von denen glauben, die nicht zugeben wollen, daß viel geringere Leute, nervenschwache Personen, deren es jetzt so viele gibt, hysterische Frauenzimmer und dergleichen, wenn es noch von weisen und scharfsinnigen Männern ausdrücklich und absichtlich darauf angelegt wird, in einen ähnlichen Zustand versetzt werden könnten? Und die sich dabei vernünftiger als andere ehrliche Leute dünken! Weit entfernt solchen Zweifeln bei mir Raum zu geben, wünschte ich vielmehr, daß noch im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts die große Kunst erfunden würde, alle Menschen mit einem Schlage, Strich oder Druck — hellsehend zu machen!"

So wenig mystisch das auch klingt, so dürfen wir doch aus dem Aufsatze die Tatsache feststellen, daß schon damals die Wissenschaft des sechsten Sinnes ins aufgeklärte Berlin ihren Einzug gehalten und großes Interesse gefunden hatte. Unserm H. v. Kleist ist also höchstwahrscheinlich schon hier und nicht erst durch die sogenannten Romantiker der Mesmerismus nahe getreten; um so verständlicher wird uns dadurch das außerordentliche Interesse, das unser Dichter diesen dunklen Seelenvorgängen zeitlebens entgegenbringt.

Ebenso wissen wir, daß er Cervantes sehr hoch geschätzt hat, und wir nahmen bisher immer romantische Vermittlung an. Und doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch hier die Deutsche Monatsschrift die Vermittlerin ist. Bekanntlich hat schon F. J. Bertuch den Versuch gemacht, die spanische und portugiesische Literatur durch sein „Magazin"

dem deutschen Publikum näher zu bringen. So hatte er z. B. auf den Gleimschen Kreis befruchtend eingewirkt; und der jüngere Cramer gab seine Kenntnisse dem jungen F. v. Kleist weiter (vgl. Schwering a. a. O. 7), und wie man sieht, mit gutem Erfolg. Denn seine Arbeit über das Leben des Cervantes (Deutsche Monatsschr. 1792, Juniheft) ist der Ausdruck einer schönen Begeisterung und eines ernsten Studiums. Manche Sätze lesen sich wie eine Prophezeiung auf Heinrichs Geschicke, z. B. „Große Vorzüge wecken den Ehrgeiz des Herzens und den Neid der Zeitgenossen: Cervantes ward ein Opfer von beiden“ (91). Ein andermal (94) fühlt man sich an eine Stelle im Amphitryon erinnert, wenn Fr. v. Kleist sagt: „Es muß der Gottheit ein süßes Vergnügen sein, so die Größe ihres eigenen Werkes zu prüfen und sich selbst in ihrer Schöpfung zu bewundern“ (vgl. Amphitryon V. 1569 ff.). Damit behaupte ich natürlich nicht, daß Heinrich diesen Gedanken von seinem Vetter entlehnt hat; immerhin wäre es möglich. Beachtenswert ist auch der Schluß der Biographie: „Trotz seines reichen Talentes und der großen Leistungen, die der Weltliteratur angehören, starb dieser Mann im Elend. — Wer darüber staunen kann, kennt die Dankbarkeit der Könige für Geisteswerke nicht ... die gewöhnlichen Fürsten nehmen sich nicht drolliger aus als an der Seite der Cervantes, Lessings und solcher Art von Menschen, die Kronen ohne Herrschaft tragen.“ Vgl. auch Fr. v. Kleists vermischte Schriften 315 „Gespräch des Ritters Don Quixote von la Mancha mit einem Reisenden und seinem Schildknappen Sancho Pansa“.

Ob H. v. Kleist daraufhin schon Bertuchs Magazin zur Hand genommen hat oder erst Tiecks Übersetzung des Don Quixote, der später zu seinen Lieblingsbüchern gehörte, wer will es ausmachen? Immerhin ist dies erstere sehr wohl möglich, ja ziemlich wahrscheinlich.

Wenn ich noch hinzufüge, daß auch Rousseausche Ideen durch dies märkische Organ unserm Dichter zugebracht sein können, so wird man seine Bedeutung für ihn nicht unterschätzen.

Franz v. Kleist selbst war freilich noch ein besserer Vermittler dieser Ideen, da er sie mit aller Kraft an seinem Teile zu verwirklichen suchte. Und selbst wenn das Unglaub-

liche wahr sein sollte, daß Heinrich seinen Namensvetter Franz nicht persönlich gekannt hat, dessen Beispiel leuchtete hell und weit, und seine Schriften konnten dem Standesgenossen nicht verborgen bleiben. Darum noch ein zusammenfassendes Wort über ihn. Natur war der eine Pol, um den sich ihm alles drehte, Gott der andere. Beiden mit allen Kräften dienen zu wollen, enthielt für ihn keinen Widerspruch. Er strebte, wie später Heinrich, nach einer höheren Vollkommenheit Leibes und der Seele, nach der edelsten Gottähnlichkeit. Um dieser höchsten, ja einzigen Lebensaufgabe besser dienen zu können, verließ er, der es schon in so jungen Jahren, kaum dem Militär und der Universität entronnen, zum Legationsrat gebracht hatte, den Staatsdienst und verheiratete sich mit einem edlen Mädchen. Mit ihr führte er eine Musterehe im Sinne Rousseaus auf dem Lande, indem er sich selbst und seine Frau zu immer reinerer Schönheit führte und seine Kinder gut erzog. Und was er lebte, besang er in seinen Liedern, um seinen Idealen eine möglichst weite Wirkung zu verschaffen. So hat er das der keuschen, harmonischen Ehe immer und immer wieder verkündet, bisweilen etwas altfränkisch-lehrhaft, aber immer mit großer Begeisterung. Schon in „Zamori und Midora" läßt er die „edle" Midora sagen (3. Ges. 21. Stanze):

> „Uns ward die schwere Kunst vom Schicksal zugemessen,
> Bald Königin, bald Dienerin zu sein;
> Ein kluges Weib darf beide nie vergessen,
> Muß mit dem Herrschen sich auch dem Gehorchen weih'n! usw."
>
> Vgl. Dtsch. Mtschr. 1792, III, 149.

Dieselbe Stellung weist auch H. v. Kleist dem Weibe an. Und ebenso, wie später er, betont schon Fr. v. Kleist in seinen Epen „Glück der Liebe", „Glück der Ehe" und „Liebe und Ehe" die Mutterpflicht und Mutterwürde des Weibes. Wenn diese Gemeinsamkeit auch auf die gemeinsame Quelle Rousseau zurückgehen kann und hier keine Abhängigkeit des einen vom andern angenommen werden muß, so bleibt doch aus der Feststellung für uns der Gewinn, daß für H. v. Kleist die Isoliertheit seiner Ansichten verschwindet, die man oft zu seinem Nachteil angeführt hat. Leider starb Fr. v. Kleist

sehr jung (noch nicht 28 Jahre), mitten in den eifrigsten Studien und Plänen, und ohne eine dauernde Frucht gezeitigt zu haben, die ihm gewiß aus seiner ernsten Auseinandersetzung mit Lessing,[1]) Goethe und Schiller erwachsen wäre; und dem jungen kräftig strebenden Heinrich ging der natürliche Führer verloren. Und doch war, wie man wohl mit Recht annehmen darf, auch dieser Tod heilsam für ihn. Denn er erbte gleichsam eine Lebensaufgabe, die noch der Lösung harrte. Man darf wohl überzeugt sein, daß er diesen Todesfall, der ihn aufs tiefste erschüttert haben muß, in der angegebenen Weise auffaßte, so daß er den entscheidenden Einschnitt in sein Leben machte. Denn es kann doch kaum ein Zufall sein, daß sich Heinrich gerade im Jahre 1797 (Fr. v. Kleist starb am 8. August) ernsteren Studien zuwandte und sein Leben zwecksetzend zu einem ethischen zu gestalten begann (vgl. Bülow, Kleists Leben und Briefe 97).

Wie kam es aber, daß er zuerst die Mathematik und Logik zur Amme seines Strebens machte und sie ihm, wie er in dem langen Aufsatz an seinen Lehrer Martini (Bülow 96) sagt, als „die beiden Grundfesten alles Wissens" galten? Darauf können uns die „Kosmologischen Unterhaltungen für die Jugend" von Chr. E. Wünsch umfassende Antwort geben, die unserm Dichter höchstwahrscheinlich von seinem verstorbenen Vetter noch empfohlen worden sind. Dieser hatte zweifellos Wünschs persönliche Bekanntschaft in der Frank-

[1]) Vgl. die Prosafabel „Der Bär und der Zaunkönig" von Fr. v. Kleist, Dt. Mtschr. 1792, I, 57 und die Novelle „Der Einsiedler" 1792, April, 252ff., wo es 275 im Sinne von Lessings Laokoon heißt: „Männlich nicht ist es, Tränen vergießen; heroische Seelen setzen dem Unglück Stolz, dem Glück Kälte entgegen; aber das weichere Herz ehrt die heilige Träne, und es ist schön, weinen zu können." Man sieht, daß sich Fr. v. Kleist erst langsam von dem preußischen Stoizismus freimacht, und kann denselben Vorgang bei Heinrich beobachten.

Wie der Schreck Jeronimo Rugero im Erdbeben in Chili vom Selbstmord zurückhält, ebenso den Einsiedler Cambieso: S. 276 „Cambieso, der noch kurz vorher sein Leben zu endigen beschloß, sprang jetzt erschrocken auf und verbarg sich hinter ein Gebüsch. — Der Mensch ist ein schüchternes Wesen, nur durch Vereinigung wächst seine Stärke; Furcht vor dem Wunderbaren ist ihm natürlich, weil er sich selbst das größte Wunder bleibt."

furter Akademie gemacht; war er doch gerade in dem Jahre zum ersten von drei Malen Universitätsrektor, wo sich der lebhafteste Verkehr zwischen dem Frankenhagener Gutsherrn und Dichterphilosophen und den wissenschaftlichen Koryphäen Frankfurts anspann (s. Friedlaender, Frankfurter Matrikel II, 497, 528, 604, 688 f.). Außerdem stimmen ihre Anschauungen über Welt, Kultur und Aufklärung genau überein, so daß sich diese beiden Menschen nicht gleichgültig geblieben sein können, sobald sie einander begegneten.

Mag dem sein, wie ihm wolle, das scheint mir beweisbar zu sein, daß H. v. Kleist durch die Lektüre von Wünschs K. U. zur Klarheit dunkler Gefühle, die Wieland u. a. in ihm angeregt hatten, und zu dem eigentümlichen Studiengang gekommen ist. Denn schon in dem Vorbericht zum ersten Bande heißt es, nachdem Wünsch seine religiös-pädagogischen Absichten in den Vordergrund gerückt hat, folgendermaßen: „Überdies ist auch mein Zweck, diejenigen, welche sich den Wissenschaften gänzlich widmen wollen, durch gegenwärtige Schrift zu der Erlernung der Mathematik anzureizen, weil sie dadurch überhaupt Wahrheit von Irrtum, Gewißheit von Mutmaßungen und Überzeugung von blinder Anhänglichkeit an die Lehren der Vorfahren gehörig unterscheiden lernen: denn dieses kann ohnfehlbar bloß von denen erwartet werden, die mathematisch zu denken gewöhnt sind.“ Im zweiten Bande schilt er auf die idealistischen und skeptischen Philosophen (104 ff.), die die Existenz der sichtbaren Welt leugnen (vgl. Phöbus), „weil sie ihren Verstand nicht durch Erlernung der Meßkunst berichtigt und durch keine Beobachtungen natürlicher Begebenheiten erweitert haben“. S. 106 resümiert er dann: „Wer also Wahrheiten erkennen und von Irrtümern unterscheiden will, der muß die Meßkunst gründlich erlernen und auf die Natur sowohl als auf sich selbst sorgfältig acht haben: denn die Erfahrungen sind die Quelle menschlicher Wahrheiten, bei deren Aufsuchung bloß die Meßkunst eine sichere Führerin des Verstandes sein kann, welches vorzüglich denen zu wissen ·hst nötig wäre, die sich den Wissenschaften gänzlich widmen llen, damit sie ihre Studien nicht verkehrt anfangen, ihre it nicht verderben noch leeres Geschwätz, welches zuweilen

unter dem Namen der Philosophie verkauft wird, für nützliche Wahrheit halten möchten."

Damit vergleiche man Kleists Jugendbriefe und -Schriften und man wird zahlreiche Stellen finden, wo diese Weisheit von Wünsch in hoher Achtung steht. Seine ganze Selbsterziehung verfährt auch nach den Grundsätzen der Selbst- und Naturbeobachtung, geht also durchaus empirisch vor, wie es Wünsch verlangt. Mit unverdrossenem Eifer studiert er Mathematik schon in Potsdam, dann unter den Augen seines geliebten Lehrers Wünsch, für den er wirklich begeistert war. Denn er verdankt ihm noch mehr als eine vortreffliche Methode, die für den werdenden Dichter die einzig natürliche war, nämlich eine klare Weltanschauung, einen erhabenen Lebenszweck.

Wünsch [1]) hatte sich aus pietistischen Kreisen zwar zum Aufklärer entwickelt (vgl. B. Schulze im Euphorion II, 360), doch war ein Tropfen Mystik in seinem Blut zurückgeblieben, so daß sein trockener Rationalismus doch von tieferen Brunnen erfrischt wurde. So glaubte er an einen lebendigen Gott, der zwar — ganz deistisch — nicht willkürlich in den Gang der Welt eingreife, nachdem er sie einmal gebaut habe, aber doch immanent in ihr wirksam sei; so glaubte er an eine unsterbliche Seele, die hier eine ganz bestimmte Lebensaufgabe (s. u.) bekommen habe. Diese Lebensaufgabe ist zwar nicht individuell wie bei Fichte, aber doch göttlich-erhaben, so daß sie eine feurige Seele, wie die Kleistische, schon berauschen konnte. Schulze hat bereits a. a. O. die Hauptstelle aus den K. U. mit einem von Kleists Briefen verglichen; doch wird es dienlich sein, wenn ich noch einmal darauf zurückkomme und das Bild vervollständige. Hören wir zunächst Wünsch! Schon I, 488 bezeichnet er es als sehr wahrscheinlich, daß die Planeten bevölkert seien, und fährt fort: „Die Bewohner der Planeten sind wahrscheinlich nicht der einzige Zweck der Schöpfung: jeder Weltkörper hat selbst einen Mund, um den Herrn der Welt zu preisen, welches zu empfinden wir aber freilich weder

[1]) Vgl. auch P. Hoffmanns Kommentar zu Kleists Briefen, wo er eingehender über Wünschs Kosmol. Unterhaltung spricht (Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte III, 345 ff.).

Augen, Herz noch Ohren haben." I, 492/3 kommt er wieder darauf zurück: „Alle diese Sonnen schleudern ohne Zweifel ebenfalls Planeten in verschiedenen Kreisen um sich herum, die sie erleuchten und mit ihren wohltätigen Strahlen Leben und Wärme über sie ausbreiten. Auf einigen dieser Weltkörper werden also auch vernünftige Wesen wohnen, deren Verstand den unsrigen vielleicht weit übertrifft, sowie auf andern vermutlich belebte Geschöpfe existieren, die in Ansehung ihrer Geistesfähigkeiten weit unter uns stehen; denn die Kette der vernünftigen Wesen reicht unfehlbar von dem einen Ende des Universums bis an das andere."

Diese Anschauung war Gemeingut des 18. Jahrhunderts von Leibniz bis Kant und darüber hinaus. Ich füge zu den Nachweisen B. Schulzes a. a. O. nur noch F. A. v. Kleists „Hymne an Gott", die im Göttinger Musenalmanach von 1799, 184 ff. nachträglich erschienen ist, worauf mich Herr Wolfgang Stammler aufmerksam gemacht hat, und H. Zschokkes Psalmen „Sehnsucht nach dem Schauen des Unsichtbaren". Auch Wielands antilukrezische Jugenddichtung von der „Natur der Dinge" geht nicht darüber hinaus und erhebt sich nicht zu dem unvergleichlich mystischeren Gedanken der Kleistischen „Religion", wie er seine Weltanschauung selber nennt. Daher ist die Angabe B. Schulzes, als sei hier der erste Anstoß für Kleists Ideen zu suchen, kaum richtig. Von Wieland hat Kleist, wie er auch in dem bekannten Brief (Bi. 164) bemerkt, weiter nichts übernehmen können als den Leibnizischen Gedanken, daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung wäre. Seinen eigentlichen (pythagoräisch gefärbten) Sternenglauben verdankt er Wünsch (auf ihn gehen die nächsten Sätze hinter dem Hinweis auf Wieland Bi. 164).

Denn die folgende Betrachtung Wünschs zählt in ihren Bestandteilen wohl manchen Bekenner, in ihrer Geschlossenheit scheint sie aber doch sein Eigentum zu sein, wenn vielleicht auch andere, wie z. B. Jean Paul im Hesperus (s. u.), zu ähnlicher Gesamtanschauung gekommen sind. S. 502: „Schrift und Natur des Menschen überzeugen uns von der ewigen Dauer und Unsterblichkeit unseres Geistes; ja der letztere gibt uns sogar selbst stärkere Beweisgründe dieser großen Wahrheit an

die Hand, als die Welt glaubt... Gott hat die Seele nicht geschaffen, um den Körper zu beleben; er gab vielmehr der Seele einen Körper, damit sie durch die sinnlichen Werkzeuge eine Menge erhabener Begriffe aus seinen herrlichen Werken der Welt, wie aus einer unversiegbaren himmlischen Quelle, schöpfen möchte, welche ihre Nahrung sind, und die sie in Ewigkeit nicht wieder verlieren kann, wenn auch gleich der Körper mit der Zeit zerstört wird. Solche Kenntnisse schaffen den edleren Geistern schon hier Gelegenheit, das Glück der Auserwählten vorauszuschmecken, und werden sich jenseits des Grabes, wenn wir nicht mehr vermittelst der irdischen Bande des Körpers, der uns nur die allerniedrigsten Stufen der Glückseligkeit, deren wir fähig sind, gewährt und uns bloß zum Genuß einer höheren geschickt macht, ohne allen Zweifel noch viel weiter ausbreiten und erhöhen; maßen wir uns alsdann von Sphären zu Sphären emporschwingen und unsern Geist unaufhörlich mit neuen anschauenden Kenntnissen der gütigen Gottheit und seiner erhabenen Werke sättigen werden.“ (Vgl. II, 40.) — Hinsichtlich der Sternenseligkeit beruft sich Wünsch auf Haller, der da sagt:

„Die Sterne sind vielleicht ein Sitz verklärter Geister;
Wie hier das Laster herrscht, ist dort die Tugend Meister.“

B. Schulze hat die Stelle in Hallers Gedicht über den Ursprung des Übels III, 197/8 gefunden. Doch denkt Haller, wie der Zusammenhang ergibt, mehr an die „Kette der Geschöpfe“, von der oben Wünsch sprach, als an die Seelen großer und guter Menschen.

„Wenn Lavater“, so fährt Wünsch fort, S. 503 f., „Gottheitsgefühl in sich erwecken will, so denkt er sich Raffaels Schöpfer . . . der Philosoph den Gott eines Leibniz . . . aber der Astronom verläßt die Erde mit ihren Herrlichkeiten und durchwandert auf Flügeln des Lichts in seinen Gedanken höhere Welten . . . er wagt es, die unendlich verschiedenen Gestalten der Bewohner unzählbarer Planeten zu betrachten und sich selbst in die Gesellschaft höherer Wesen zu mischen, um von ihnen das höchste Gefühl der Gottheit empfinden zu lernen. Wer aber hier auf der Erde seinen Geist auf solche

Weise erhöht, dessen Glückseligkeit wird jenseits des Grabes um soviel größer sein."

„Ja dieses zu tun ist selbst das vornehmste und größte Gebot unserer erhabenen Religion, indem man Gott auf keine höhere Art von ganzem Herzen verehren kann; und wer zugleich das zwote, welches dem ersten gleich ist, erfüllt, d. h. nach der Lehre, die Jesus gepredigt hat, andere Menschen als sich selbst liebt, der bewahrt sein Gewissen und kann diese Erde ruhig verlassen; ihn wird das Andenken ungerechter Handlungen in jenen höheren Sphären nicht quälen, er . . . wird Freude in Fülle haben ewiglich; denn Glückseligkeit, Friede, Wonne und Ruhe sind unmittelbare Folgen der Tugend und des Verdienstes, sowie Reue, Gewissensbisse, Unglück, Scham und alle Strafen dem Laster auf dem Fuße in die Ewigkeit nachfolgen." (Vgl. das unerbittliche Gesetz Kleists bei Bülow a. a. O. 92.) Auf diese Gedanken kommt Wünsch immer wieder zurück; doch diese Stellen genügen, wenn ich noch zeige, wie eindringlich er die Pflicht einschärft, für die Ewigkeit zu leben. So sagt er z. B. II, 33 ff. „Der kleine Mond verbirgt nicht selten die Sterne, die in der Welt unendlich mehr zu bedeuten haben als er selbst. Ebenso geht es auch mit den unendlich höhern Gütern unsers Geistes. Wir sehen die Herrlichkeiten der Erden in der Nähe, da sie denn groß und höchst wichtig zu sein scheinen . . . Darüber vergißt man nun, sich auch nach den entlegenen, besseren Gütern umzusehen. Man wird freilich am Ende, wenn man sein Vergnügen an den nähern gesättigt und ihrer bereits überdrüssig ist, gewahr, daß man sich großenteils betrogen habe, . . . aber alsdann ist es immer zu spät, weiter zu gehen und den wahren Zweck unseres Daseins aufzusuchen; . . . Gott selbst kann uns auf keine andere Art glücklich machen als dadurch, daß wir das Gute tun, das in unsern unverderbten Herzen geschrieben steht.

Die Verständigen und Klugen hingegen . . . kennen den wahren Nutzen der irdischen Güter: sie nehmen davon, soviel sie nötig haben oder ohne großen Zeitverlust erhalten können, und gehen weiter, um auch die schönern und edlern Gegenstände, die für ihren unsterblichen Geist bestimmt sind, zu

entdecken, welches ihnen auch niemals mißlingt. Dann gehen sie die Wege, welche nach dem gesuchten Ziele führen, mit Freuden, sie mögen nun rauh oder gebahnt, angenehm oder beschwerlich zu wandeln sein; denn darin besteht die wahre Weisheit, welche sich auf den Verstand gründet und allezeit aus ihm entspringt. — Einige Menschen finden auf Erden Gelegenheit, verständiger zu werden als andere, und dann sind sie verbunden, auch diese auf ihr wahres Glück aufmerksam zu machen oder ihnen den rechten Weg, der sie zu ihrer höheren Bestimmung führt, zu zeigen." —

Diese eindringliche Sprache konnte bei jugendlich begeisterten, ideal gesinnten Menschen, wie es H. v. Kleist war, ihrer Wirkung sicher sein. B. Schulze knüpft an den Brief Kleists an, der seine Trostlosigkeit über die Kantische Erkenntnistheorie ausspricht (Bi. 164). Wir wollen aber historisch vorgehen und die ersten Spuren von Wünschs Weltanschauung bei Kleist nachzuweisen suchen.

Wenn meine oben ausgesprochene Vermutung richtig ist, daß H. v. Kleist durch den Tod seines Geschlechtsgenossen Franz nachdenklicher wurde und unter dem Einfluß der Autorität Wünschs, mag sie nun indirekt durch den Verstorbenen oder direkt auf ihn eingewirkt haben, seine Studien mit Mathematik begann, so dürfen wir auch diesen Zeitpunkt (Sommer 1797) für die Erfassung „seiner Religion" ansetzen. Mit welcher Glut dies geschah, zeigt eine Äußerung Kleists in dem eben zitierten Brief an Wilhelmine (Bi. 164/5): „Ich weiß nicht, liebe Wilhelmine, ob Du diese zwei Gedanken: Wahrheit und Bildung, mit einer solchen Heiligkeit denken kannst als ich. — Das freilich würde doch nötig sein, wenn Du den Verfolg dieser Geschichte meiner Seele verstehen willst. Mir waren sie so heilig, daß ich diesen beiden Zwecken, Wahrheit zu sammeln und Bildung mir zu erwerben, die kostbarsten Opfer brachte — Du kennst sie." Wir verstehen das Wort. Denn wir wissen: Kleist war eine feurige Natur, die zeitlebens alles an alles setzte, „ebenso groß durch Hingebung wir durch Begehren". Seine Kinder heißen Penthesilea und Käthchen! In seiner Religion, die i-
das Tiefste des Menschen birgt, vereinigen sich

Seelenflüsse zu einem Strom, der sein ganzes Leben machtvoll durchflutet.

Also wie er selbst sagt: die „kostbarsten Opfer“ hat er der erhabenen Idee dargebracht. Wenn wir auch nicht so glücklich sind wie Wilhelmine, die sie kannte, so können wir doch das Wichtigste erschließen. Zunächst, meine ich, mußte seine erste Liebe sterben vor dem Gluthauch[1]) des Seelenfeuers, das ihn erfaßt hatte. Wieviel Jahre waren für seine religiöse Lebensaufgabe ungenutzt verloren gegangen; jetzt galt es, das Versäumte nachzuholen. Darum konnte ihn auch seine Liebe nicht davon abbringen, die zukunftreiche, ehrenvolle Laufbahn zu verlassen, und daran mußte sie sich verbluten. Ich weiß wohl, daß meine Auffassung der bisherigen Annahme widerspricht. Diese scheint mir aber ganz unhaltbar. Denn das müssen wir doch endlich aus Kleists Leben gelernt haben, daß er nicht der Mensch war, der sich einem äußeren Machtgebot geduldig fügte. Am allerwenigsten in der Liebe. Selbst wenn die Eltern des geliebten Mädchens — wofür nicht der geringste Grund vorlag — ihre Einwilligung verweigert hätten, so hätte er seinem ganzen Charakter nach Mittel und Wege gesucht und auch gefunden, den Widerstand zu brechen. Einem feurig, genial veranlagten Offizier, der sich auch durch gesellige Talente und ein musterhaftes Betragen auszeichnete, stand der ganze Himmel weltlicher Ehren offen. Ein solcher konnte auch mit noch weniger Vermögen, als H. v. Kleist besaß, die Braut heimführen.

Aber hinc illae lacrimae: seine alles erneuende Weltanschauung hatte ihn weltliche Güter verachten gelehrt. „Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes und nach seiner Gerechtigkeit, so wird euch solches alles zufallen“, dies Jesuswort lebte jetzt in seinem begeisterten Herzen. Und wie ihm also seine Religion gebot, alles aufzugeben, was er bisher erstrebt hatte: Ruhm und gesellschaftliche Ehren, um Höheres dagegen zu erwerben: ewige Güter, so gebot sie ihm auch, seine Lieben auf das gleiche Ziel zu verweisen (s. o., was Wünsch sagt). Wer aber stand ihm näher als seine geliebte Luise? Ihr

[1]) Vgl. Bülow 15: Kleist schrieb in „seinem Eifer für die gute Sache“ alsbald an den König.

schüttete er wohl sein Herz aus; mußte aber wahrscheinlich die schmerzliche Erfahrung machen, daß sie ihn nicht verstand. Wie wäre dazu auch ein junges Mädchen fähig gewesen, das, in nächster Nähe des Hofes aufgewachsen und von seinem Mondglanze geblendet, Heinrichs Sterne nur trüb und unerreichbar träumen sah?

Ich verweise noch auf einen Satz aus dem ersten uns erhaltenen Briefe an Wilhelmine (Bi. 1/2), in dem Kleist zweifelt, ob er gewissen Anzeichen der Liebe glauben darf: „Aber darf ich meinen Augen und meinen Ohren, darf ich meinem Witze und meinem Scharfsinn, darf ich dem Gefühle meines leichtgläubigen Herzens, das sich schon einmal von ähnlichen Zeichen täuschen ließ, wohl trauen? Muß ich nicht mißtrauisch werden auf meine Schlüsse, da sie mir selbst schon einmal gezeigt haben, wie falsch sie zuweilen sind? —" Wenn man diese Worte auf seine erste Liebe beziehen darf, so mag man sie wohl so erklären, daß Kleist aus dem Benehmen Luisens auf echte Liebe geschlossen, aber nach seiner schüchternen Art eine offene Erklärung gescheut und sich nur dem süßen Gefühl hingegeben hatte, geliebt zu werden. Dies Gefühl wird auch richtig gewesen sein. Da aber seine offene Erklärung wohl mit dem Verzicht auf seine Karriere zusammenfiel, so war die junge Liebe zu schwach und mußte verwelken. Kleist konnte nicht auf seine Ideale, Luise nicht auf höfischen Glanz verzichten; darum mußten sie sich trennen. Luise mag ihn darauf mit ihrer Achtung und Freundschaft getröstet haben, wenn wir aus den folgenden Worten nach der zitierten Stelle etwas schließen können. Natürlich hat ihm diese Enttäuschung sehr weh getan; aber H. von Kleist blieb fest wie immer, wenn es seine Ideale galt. So schlief sein holdes Jugendidyll ein, um später, wie wir sahen, nur noch einmal schmerzlich aufzuseufzen.

Neben diesem Verlust sind die andern klein und haben dem jungen Priester himmlischer Ideale mehr Verdruß als Schmerzen gebracht. Doch liegt das so nahe, daß es weiter keiner Erörterung bedarf.

Hören wir, wie er sich in den nächsten Jahren über seine Religion in Aufsätzen und Briefen äußert, und beachten

wir zugleich, wie sie in all seinem Tun wirksam ist und vieles, was bisher als seltsam belächelt und als pedantisch gescholten wurde, aufs rührendste erklärt.

Bekanntlich hat H. v. Kleist, ehe er die Garnison für immer verließ, an seinen ehemaligen Lehrer Martini ein ausführliches Schreiben gerichtet, in dem er seine Anschauungen entwickelt, die ihn bestimmen, noch mit 22 Jahren im eigentlichen Sinne des Wortes Student zu werden. Dies Schriftstück ist das erste von H. v. Kleist, in dem sich Spuren seiner religiös-ethischen Weltanschauung finden.[1] Zwar hat er das Tiefste und Höchste, was ihn bewegt, nicht klar ausgesprochen; es ist aber als stimmunggebender Unterton für ein aufmerksam lauschendes Ohr wohl wahrzunehmen. Man erinnere sich nur, wie begeistert er von der „möglichst vollkommenen Ausbildung seiner geistigen und körperlichen Kräfte“ spricht (Bül. 91 u. 93); man erinnere sich der Definition von Glück (Bül. 91): „Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse, die — um es Ihnen mit einem Zuge darzustellen — in dem erfreulichen Anschaun der moralischen Schönheit unsers eigenen Wesens liegen... Und verdienen wohl bei diesen Begriffen von Glück Reichtum, Güter, Würden und alle zerbrechlichen Geschenke des Zufalls diesen Namen ebenfalls?“ Hier spricht durchaus ein „Schüler der Weisheit“ (Bül. 93) — wie sie Wünsch gepredigt hat. Man beachte weiter, wie fest er an die „Wirklichkeit seines Glückes“ (Bül. 93/4) glaubt; daß er „diese moralische Ausbildung“ „eine seiner heiligsten Pflichten“ nennt (96), schließlich, wie er gegen die „Brotwissenschaft“ eifert (100), und wie erhaben er seine ewige Schülerschaft voraussieht: „Man sagte, ich sei zu alt, zu studieren. Darüber lächelte ich im Innern, weil ich mein Schicksal voraussah, einst als Schüler zu sterben, und wenn ich auch als Greis in die Gruft führe.“ Nur aus „Neigung zu den Wissenschaften“, aus dem eifrigen Streben nach einer ewigen Bildung verläßt er die Armee. Er beabsichtigt, nach langjähriger Vorbereitung, in Göttingen besonders „höhere Theologie“ und „Physik“ zu studieren, zu der er einen ihm

[1] Vgl. dazu den „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden“ (A. IV, 57 ff.), der die Gedanken jenes Schreibens weiter ausspinnt.

selbst „unerklärlichen Hang“ hat. Mit „Erstaunen und Verwunderung“ denkt Wünschs junger Schüler ihre Phänomene, er, der „in seiner früheren Jugend die Kultur des Sinnes für die Natur und ihre Erscheinungen durchaus vernachlässigt hat“ (Bül. 101). Nur nach Wahrheit strebt er; ob und wie er einst die erworbenen Kenntnisse verwerten kann, das kümmert ihn gar nicht: denn der „Arbeitswillige braucht nicht zu hungern“; und „wer sich für das Allgemeine bildet, wird sich auch in das Besondere finden“. Nur frei sein, um jeden Preis, damit er lernen und Wahrheiten aller Art sammeln kann; selbst üble Folgen seines wohlbedachten Schrittes ins Ungewisse, Not und Elend, sollen ihm willkommen sein: „denn auch in ihnen ist Bildung und vielleicht die höchste Bildung möglich.“ Ja, es „durchdringt“ ihn die „Wahrheit, daß es wenigstens weise und ratsam sei, in dieser „wandelbaren Zeit“ so wenig wie möglich an die Ordnung der Dinge zu knüpfen“ (105). Und wenn er sich überlegt, ob er auch bei bitterster Armut dasselbe tun würde, und diese Frage freudig bejahen kann, da „fühlt er eine nie empfundene Freude, Kopf und Herz wechselseitig kräftigend!“ (104). Wer könnte da noch zweifeln, daß ihn Wünschs ideale Gelehrtenreligion begeistert?

Die große philosophische Abhandlung über die Lebensaufgabe des Weibes, die Kleist seiner Schwester Ulrike gewidmet hat (Juni 1799?), ist ein einziger, großer Beweis für die tiefen Wirkungen seiner Religion, deren Evangelium er bereits verkündigt. „Ein freier, denkender Mensch“ (so heißt es da, Kob. 17)... „bestimmt nach seiner Vernunft, welches Glück für ihn das höchste sei; er entwirft sich seinen Lebensplan und strebt seinem Ziele nach sicher aufgestellten Grundsätzen mit allen seinen Kräften entgegen. Denn schon die Bibel sagt: Willst du das Himmelreich erwerben, so lege selbst Hand an.“ Hier erscheint zum ersten Male das verführerische Wort „Lebensplan“, und man ist nicht müde geworden zu bemerken, wie sehr dieser Stolz auf seinen Lebensplan kontrastiert mit den nüchternen Tatsachen in Kleists Leben, wie bald der Hochgemute kleinmütig wird, der Selbstbewußte, Bestimmte, in eine chronische Unbeständigkeit komm Die einen haben diese Sicherheit für einen Selbstbetru

für einen nur zu bald vorübergehenden Zustand erklärt. Beide haben Unrecht: denn sie haben den Begriff „Lebensplan“ mißverstanden. Wir werden im Verlauf der Abhandlung sehen, daß Kleist an dem Lebensplan, den er meint, nach vorübergehendem kurzen Schwanken zeitlebens festgehalten hat. Er versteht unter seinem Lebensplan niemals die vernünftige Vorstellung der zweckmäßigen Vorbereitung auf einen bestimmten Beruf und die konsequente Durchführung ehrgeiziger Streberei von Staffel zu Staffel, sondern immer nur die klare Vernunfterkenntnis seiner religiös-ethischen Lebensaufgabe mit dem festen Willen, sie durchzuführen: sie habe ich ja durch die eben angeführten Stellen aus Wünsch schon genügend charakterisiert.

Hören wir Kleist (Kob. 17) weiter: „So lange ein Mensch noch nicht imstande ist, sich selbst einen Lebensplan zu bilden, so lange ist und bleibt er unmündig, er stehe nun als Kind unter der Vormundschaft seiner Eltern oder als Mann unter der Vormundschaft des Schicksals. Die erste Handlung der Selbständigkeit eines Menschen ist der Entwurf eines solchen Lebensplans. Wie nötig es ist, ihn so früh wie möglich zu bilden, davon hat mich der Verlust von sieben kostbaren Jahren, die ich dem Soldatenstande widmete, von sieben unwiederbringlich verlorenen Jahren, die ich für meinen Lebensplan hätte anwenden gekonnt, wenn ich ihn früher zu bilden verstanden hätte, überzeugt.

Ein schönes Kennzeichen eines solchen Menschen, der nach sicheren Prinzipien handelt, ist Konsequenz, Zusammenhang und Einheit in seinem Betragen. Das hohe Ziel, dem er entgegenstrebt, ist das Mobil aller seiner Gedanken, Empfindungen und Handlungen. Alles, was er denkt, fühlt und will, hat Bezug auf dieses Ziel, alle Kräfte seiner Seele und seines Körpers streben nach diesem gemeinschaftlichen Ziele. Nie werden seine Worte seinen Handlungen oder umgekehrt widersprechen, für jede seiner Äußerungen wird er Gründe der Vernunft aufzuweisen haben. Wenn man nur sein Ziel kennt, so wird es nicht schwer sein, die Gründe seines Betragens zu erforschen.“

Hier schwelgt Kleist ordentlich im „erfreulichen Anschaun“ seines Ideals, von dem er, wie er wohl weiß, noch ein gutes Stück entfernt ist. Gleichwohl bleibt der letzte

Satz zu Recht bestehen, und wir werden für manchen seltsamen Schritt seines Lebens die richtigen Gründe angeben können, da uns sein Ziel bekannt ist.

Immer noch deutlicher sucht Kleist seiner Schwester seine Ideen zu machen. S. 19: „Ein Reisender, der das Ziel seiner Reise und den Weg zu seinem Ziele kennt, hat einen Reiseplan. Was der Reiseplan dem Reisenden ist, das ist der Lebensplan dem Menschen. Ohne Reiseplan sich auf die Reise begeben, heißt erwarten, daß der Zufall uns an das Ziel führe, das wir selbst nicht kennen. Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen." S. 20: „Ja, es ist mir so unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne, und ich fühle an der Sicherheit, mit welcher ich die Gegenwart benutze, an der Ruhe, mit welcher ich in die Zukunft blicke, so innig, welch ein unschätzbares Glück mir mein Lebensplan gewährt, und der Zustand, ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsicheren Wünschen, immer in Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Draht des Schicksals — dieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich und würde mich so unglücklich machen, daß mir der Tod bei weitem wünschenswerter wäre." S. 20/21: „Etwas muß dem Menschen heilig sein. Uns beiden, denen es die Zeremonien der Religion und die Vorschriften des konventionellen Wohlstandes nicht sind, müssen um so mehr die Gesetze der Vernunft heilig sein. ... wer sichert uns unser inneres Glück zu, wenn es die Vernunft nicht tut!" Und noch einmal sagt er uns, was er unter einem Lebensplan versteht: „Prüfe Deine Natur, beurteile, welches moralische Glück ihr am angemessensten sei, mit einem Worte, bilde Dir einen Lebensplan."

Am 12. November 1799, in einem Briefe an Ulrike, gibt er der göttlichen Idee, die, um mit Fichte zu reden, in ihm rastlos wirksam ist, zum ersten Male den heiligsten Nam[en], den es auf Erden gibt. Er klagt über die Verständnisl[osig]keit seiner Umgebung für seine Absichten und fährt Kob. 8: „Was ich mit diesem Interesse im Bus[en] heiligen, mir selbst von der Religion, von m[...]

gegebenen Interesse im engen Busen, für eine Rolle unter den Menschen spiele, denen ich von dem, was meine ganze Seele erfüllt, nichts merken lassen darf — das weißt Du zwar nach dem äußeren Anschein, aber schwerlich weißt Du, was oft dabei im Innern mit mir vorgeht. Es ergreift mich zuweilen plötzlich eine Ängstlichkeit, eine Beklommenheit, die ich zwar aus allen Kräften zu unterdrücken mich bestrebe, die mich aber dennoch schon mehr als einmal in die lächerlichsten Situationen gesetzt hat."[1]) Diesen letzten Satz pflegte man bisher aus dem Zusammenhang herauszureißen und damit das unglückliche Temperament Kleists zu erweisen. Wir verstehen jetzt diese Regung besser: es ist der ganz natürliche Rückschlag, den eine hochbegeisterte, im Reich der Ideen atmende Seele durch die eisige Berührung einer leeren, nur allzu nüchternen Gesellschaft empfängt.

Wie hoch Kleist seine Religion mit ihrem drängenden Gebot: perfice te! unabänderlich gestellt hat, zeigt ferner besonders rührend sein erster Brief an Wilhelmine, in dem er sich um sie bewirbt. „Wenn ich mir diese große Kunst (die Ökonomie) aneignen könnte", sagt er, „dann könnte ich ein freier Mensch, mein ganzes Leben Ihnen und meinem höchsten Zwecke — oder vielmehr, weil es die Rangordnung so will, meinem höchsten Zwecke und Ihnen — widmen. So stehe ich jetzt, wie Herkules, am fünffachen Scheidewege und sinne, welchen Weg ich wählen soll. Das Gewicht des Zweckes, den ich beabsichtige, macht mich schüchtern bei der Wahl" (Bi. 6). All sein Schwanken bei der Berufswahl, das wir unten noch genauer prüfen werden, rührt also nur daher, daß es für ihn bitter schwer war, seine ideale Lebensaufgabe mit den Aufgaben des Tages, wie sie sich in einem Amte darstellen, in Einklang zu bringen.

Seine Religion gebot ihm, den Schatz von Wahrheiten unaufhörlich zu vermehren, um wohlgerüstet dereinst eine „um so höhere Stufe in der Reihe der Wesen einzunehmen."

[1]) Dieser Brief ist durch ein Urteil über Wünsch ausgezeichnet, das ich beiläufig anführen will: „Unser gescheiter Professor Wünsch, der gewiß hier in Frankfurt obenan steht und alle übersieht . . ." Kob. 11. Vgl. Kob. 13; Rahmer, Kleist an Ulrike 44; Bi. 125.

Deshalb stellt und löst er immerfort „interessante Aufgaben" und hält schon in der ersten Zeit seines Verlöbnisses seine Braut dazu an (s. u.; vgl. K. U. II, 49).

Doch genug der Belege; es wird sich im Verlauf unserer Untersuchung Gelegenheit bieten, weitere anzuführen. Es sei nur noch einmal betont, daß von einer „verhängnisvollen Dürftigkeit des religiösen Lebens" bei H. v. Kleist keine Rede sein kann (vgl. Gaudig a. a. O. 6/7), im Gegenteil: seine Religion durchdringt alle seine Lebensäußerungen, und gerade weil man diesen tiefsten Lebensnerv nicht erkannt hat, hat man Kleist oft mißverstanden und seine Schritte ungerecht beurteilt.

Zunächst können wir diese Wirksamkeit seiner religiösen Ideen in seinem Verhältnis zur Frau beobachten. Wieder ist Wünsch der Hauptvermittler der Anschauungen. Mag sie Kleist immerhin schon vor seiner Bekanntschaft mit diesem seinem Herder aus Zeitschriften, Büchern aller Art und gewiß durch Fr. v. Kleist (s. o.) gewonnen haben, ja vielleicht schon aus der Urquelle selbst, aus einem von Rousseaus Werken, die eigentümliche religiöse Weihe haben sie doch, wie mir scheint, erst bei seinem großen Frankfurter Lehrer empfangen. Darum lohnt es sich schon, auf seine Ausführungen in den K. U. einzugehen.

Im 3. Band gibt Philalethes anhangsweise (465 – 546) seinen Schülern Karl und Amalie ein Privatissimum über Erzeugung, Geburt, Wachstum und Absterben des menschlichen Leibes. Er tut das so offen und ungeniert, daß es selbst in jenen „aufgeklärten" Tagen trotz dem würdigen Ernst, mit dem es geschieht, Anstoß erregt haben muß: denn in der zweiten Auflage ist es fortgeblieben; wahrscheinlich haben diese anschaulichen Vorlesungen Kleists Phantasie eine gefährliche Nahrung gegeben und die ganze Tendenz der Abhandlung ihn bestimmt, sich nach einem für ihn passenden Mädchen umzusehen. Denn ebenso furchtbar, wie Wünsch die Folgen der Unzucht hinstellt (daraus ist m. E. die Schilderung von dem unseligen 18jährigen Jüngling erwachsen, die Kleist nach Rahmer in Würzburg erfunden hat, s. Bi. 73/74), ebenso furchtbar nennt er die Folgen erzwungener, unnatürlicher Keuschheit feuriger Jünglinge; darum mahnt er zu baldiger Ehe.

„Andere“, so heißt es da S. 540, „denen andere natürliche Strafen ihrer geheimen Verbrechen auf dem Fuß nachfolgen, werden, wenn sie Männer oder Weiber werden sollten, lebendige Totengeribbe (bb wie bei Kleist!) und setzen die Leute in Schrecken, die ihnen auf der Straße begegnen. Sie sterben an der Schwindsucht unter den entsetzlichsten Martern, die ihnen das Elend ihrer ausgemergelten Leiber und die Angst des erwachten Gewissens verursacht — denn gleichwie der mit Verstand gemäßigte Genuß der Fleischeslust sich von Herzen liebender Eheleute nicht nur die Gesundheit ungemein befördert und gleichsam neues Leben durch alle ihre Nerven verbreitet, sondern auch den Geist selbst aufheitert, ebenso gießen feile Dirnen, schändliche Hurer und andere dergleichen rasende Geschöpfe durch jede unnatürliche Befriedigung ihrer Lüste nichts als Pestilenz und Tod in ihre Adern, und in ihre Seelen nichts als Hölle und unbeschreibliche Qualen, die sie auch jenseits des Grabes begleiten.“

S. 541: „Es gibt aber allerdings auch unverheiratete Menschen, welche edel denken, Tugend hochschätzen und eine strenge Keuschheit beobachten. Wenn nun diese gleichwohl oft von Natur zur Wollust sehr geneigt sind und nicht nur keine schweren Arbeiten verrichten dürfen, sondern sich auch vor nahrhaften Speisen oder hitzigen Getränken nicht sorgfältig in acht nehmen, so verfallen sie nicht selten in wunderbare Krankheiten, die sich fast nur durch eheliche Verbindungen heben lassen. In Mannspersonen führen alsdann die lymphatischen Äderchen zuviel Samen aus den Bläschen in das Blut zurück und machen dieses dadurch nach und nach zu geistig und zu feurig. Dies Feuer reizt hernach das Gehirn sowohl als die Nerven zu heftig und hemmt zuweilen wohl gar die Wirkungen des Geistes, die man Gedanken nennt; daher denn solche Leute nicht selten in Verzückungen geraten, ohne Gedanken einhergehen und zuweilen sogar abwechselnd wahnsinnig werden.“ —

Daß diese „vernünftigen“ Erwägungen Kleist überzeugt und bestimmt haben, sich um Wilhelmine zu bewerben, die ihm angenehm aufgefallen war, das dürfen wir wohl glauben bei der Bewußtheit, mit der Kleist damals alles ergriff. Es

war also ihrer Natur nach schon vom ersten Entstehen an keine alle Schranken einreißende Jünglingsliebe, sondern eine ernste, männliche Neigung, die nach der Ehe dringend verlangt. Wenn auch die materielle Unterlage für sie sehr schmal war, er durfte sich und seine Auserwählte zu den „wohlerzogenen, verständigen, jungen Leuten" rechnen — von denen Wünsch III, 536 spricht —, „die gelernt haben, sich nach der Decke zu strecken, d. h. den Aufwand nach dem Verdienst zu bestimmen und jenes schädliche Vorurteil, daß der Stand oder die Würde der Menschen aus schönen Kleidern und häuslichem Aufwande erhelle, mit Klugheit von sich ablehnen," nur um eine frühe Ehe zu ermöglichen. Darum dringt Kleist auch immer auf Einfachheit bei Wilhelmine und sucht sie systematisch von allen gesellschaftlichen Vorurteilen zu entwöhnen, wie er selbst, um nur heiraten zu können, gern auf alles „Glänzende einer standesmäßigen Lebensführung verzichten" will. Hier nur der Hauptbeleg, Bi. 113 ff. „Ich fühle, daß es mir notwendig ist, bald ein Weib zu haben; Dir selbst wird meine Ungeduld nicht entgangen sein — ich muß diese unruhigen Wünsche, die mich unaufhörlich als Schulden mahnen, zu befriedigen suchen. Sie stören mich in meinen Beschäftigungen — auch damit ich moralisch gut bleibe, ist es nötig. Sei aber ganz ruhig, ich bleibe es gewiß. Nur kämpfen möchte ich nicht gern. Man muß sich die Tugend so leicht machen als möglich. Wenn ich nur erst ein Weib habe, so werde ich meinem Ziele ganz ruhig und ganz sicher entgegengehen — aber bis dahin — o werde bald, bald, bald mein Weib! Also ich wünsche es mit meiner ganzen Seele und entsage dem ganzen prächtigen Bettel von Adel und Stand und Ehre und Reichtum, wenn ich nur Liebe bei Dir finde. Wenn es nur möglich ist, daß wir so ohne Mangel beieinander leben können, etwa sechs Jahre lang, nämlich bis so lange, wo ich mir etwas zu erwerben hoffe, und dann bin ich glücklich."

Wie aber Wünsch seinen Schüler zu möglichst früher Ehe ermahnt, so bestärkt er auch seine Anschauung von der Stellung der Frau, ihrem Beruf und der Notwendigkeit einer Erziehung durch den Mann.

In den „Unterhaltungen über den Menschen", 2. Aufl.

1792, S. 47 sagt Wünsch nämlich von der „irdischen und körperlichen Bestimmung des Weibes“, daß sie „bloß (!) in Erzeugung gesunder Kinder und in der körperlichen (!) Erziehung derselben, wie nicht weniger in der geschickten Führung des weiblichen Anteils der Haushaltung bestehe“. Also die Mutterschaft ist ihm die Aufgabe des Weibes, genau wie bei Kleist! Darauf zielt alles hin. Darum muß eine Frau auch möglichst gebildet sein; denn (K. U. III, 517), sagt Wünsch: „Einbildungskraft und Leidenschaften der Schwangern wirken zumal in den erstern (!) Monaten ungemein heftig auf die Leibesfrucht: ja, sie drücken ihr sogar die Hauptzüge des moralischen Charakters ein, den die Mutter während ihrer Schwangerschaft annimmt. Diese Züge lassen sich äußerst mühsam durch die Erziehung auslöschen: darum sollen sich alle Weibspersonen die nötigen Kenntnisse der Menschen und der Natur erwerben, um ihren Verstand gehörig zu ordnen, um nicht nur ihre Kinder gut zu erziehen, sondern auch die guten Anlagen derselben schon in ihrem Leibe zu bilden.“

Die „himmlische“ Bestimmung der Frau ist weniger erhaben als die des Mannes. Denn in dem Fragment „Unterhaltungen von der Erdkugel und denen auf ihr sich ereignenden Phänomenen“, das Wünsch dem 2. Bande seiner K. U. vorausschickt, fragt Amalie ihren Lehrer Philalethes (S. 4): „Allein, nun sagen Sie mir doch einmal, wie ich es anfangen soll, wenn ich meine Seele mit jenen Wissenschaften sättigen will, die aus den Betrachtungen der großen Werke Gottes entstehen? — Das kann ich ja nicht? — Solche Untersuchungen gehen, wenn sie gründlich sein sollen, über meine Kräfte, indem ich ein schwaches, weibliches Geschöpf bin? — Würde ich demnach nicht weit zurücktreten und meine Ansprüche auf jenes ewige Glück größtenteils aufgeben müssen, wenn ich nicht einen sicheren Weg, dahin zu gelangen, vor mir säh?... S. 5: „Aber meine Weisheit ist, wie Sie wissen, die Kenntnis von den Verdiensten Jesu, des allerweisesten, des allertugendhaftesten der Menschen, der zugleich Gott war und mir, so wie allen, die sich an ihm (!) halten, die Seligkeit erworben hat und aus Gnaden ewig glücklich machen will.“ Das gibt ihr ja Philalethes im ganzen zu, doch sucht er ihr das Mystische in

der Gnade Jesu mit aufklärerischer Vernünftigkeit auszureden und sie auf die Tugend als den einzigen Ewigkeitsanker des weiblichen Geschlechtes hinzuführen (s. S. 8ff.). Denn da die Frau seines Erachtens unfähig ist, die ganze Fülle der Gottheit Schritt für Schritt mit der Vernunft bis ins einzelne hinein zu erforschen und einen immer wachsenden Schatz erkannter Einzelwahrheiten zu sammeln, so bleibt ihr nur die Tugend, die ihr leicht wird durch stillgläubigen Gehorsam gegen die Stimme ihres reinen Herzens. S. II, 21: „Wer den Weg zu seiner Glückseligkeit nicht selbst ausforschen kann, sondern diese Arbeit verständigen Menschen überlassen muß, aber dennoch auf Pfaden wandelt, die ihm sein unverdorbenes Herz lehret: der ist tugendhaft und würdig der höchsten Glückseligkeit, ob er gleich nicht weise genannt werden kann."

Ebenso hat auch Kleist aus physischen (s. o.) und religiösen Gründen dem Weibe die „zweite Stelle in der Reihe der Wesen" (s. Kob. 24) zuerkannt. Ich kann es mir ersparen, einzelne Stellen anzuführen, die man in seinen Briefen an Ulrike (besonders auch in der kleinen Abhandlung an sie, Kob. 14ff.) und an Wilhelmine leicht finden kann. Wie der Mann sich ganz und gar an die Idee hingibt, so muß sich seines Erachtens das Weib, da es zur wissenschaftlichen Ergründung der Ideen unfähig ist, dem geliebten Manne ganz hingeben, der ihr allein die Teilnahme am Reich der Ideen vermitteln kann. So ist die Liebe für den Mann eine Aufgabe, eine Pflicht, eine Schuld, die er der Idee abzutragen hat, deren Evangelist er nach seinen Kräften sein soll; für das Weib ist sie die Erlösung und der einzige Weg zu einer höheren Vollkommenheit, als sie aus eigener Kraft erreichen kann, der Weg nach einem höheren Stern! So hat Kleist zuerst an seiner Schwester Ulrike, dann an den jungen Damen seiner Bekanntschaft in Frankfurt, schließlich am umfangreichsten und systematischsten an seiner geliebten Braut seine Pflicht erfüllt, sie aufzuklären und für ihren Mutterberuf wie für eine höhere Seligkeit geschickt zu machen. Es war ihm heiligster Ernst um seine Religion und um seine und seiner Lieben Seligkeit in diesem und jenem Leben.

Wer wird es nach dieser Erkenntnis noch wagen, über

Kleists „pedantische Lehrhaftigkeit" zu spotten? Am allerungerechtesten erscheint mir solcher Spott gegenüber seinen Brautbriefen; denn hier handelte es sich für Kleist nicht allein um Wilhelminens Seligkeit, sondern auch um das Glück seiner Kinder, vgl. die oben zitierte Stelle aus Wünsch über den Einfluß der geistigen und moralischen Beschaffenheit der Mutter auf die Leibesfrucht. Ob diese Ansicht richtig oder falsch ist, bleibe dahingestellt; jedenfalls bestimmten sie und seine Religion den feurigen Liebhaber, weniger zu schwärmen und zu träumen, sondern vielmehr seine Braut und zugleich sich selbst zu erziehen — zu guten Erziehern ihrer Kinder! Vgl. Bi. 126: „Der Mensch und die Kenntnis seines ganzen Wesens muß Dein Augenmerk sein, weil es einst Dein Geschäft sein wird, Menschen zu bilden." Aber schon in dem Brief, in dem Heinrich um Wilhelmine wirbt, findet sich das Motto für seine ganze Verlobtenzeit: Bi. 4 „Dieser Zweck ist es erst, welcher der Liebe ihren höchsten Wert gibt: edler und besser sollen wir durch die Liebe werden, und wenn wir diesen Zweck nicht erreichen, Wilhelmine, so mißverstehen wir uns."

Für Kleist ist es in Erfüllung gegangen: ihm war die Liebe eine Staffel zur Größe! Nicht nur negativ, was man allenfalls gelten läßt, sondern im schönsten Sinne positiv. Sie öffnete wieder die gewaltsam verschlossenen Brunnen seiner Poesie (s. u.); sie drängte ihn zu schnellerer Entscheidung über eine Lebensstellung und machte ihn durch alles dies mit seiner eigentümlichen Begabung und individuellen Lebensbestimmung bekannt. Sie beschleunigte und vertiefte seine Erziehungsarbeit an sich selbst und ließ ihn immer reifer und männlicher werden. Hier hat er zuerst das Dämonische im Menschen wirklich erlebt und erfahren, daß es noch etwas Mächtigeres gibt als die Vernunft. Denn sie gab ihm die Gelegenheit, durch intimste Beobachtung einer Frauenseele der Natur den Puls zu fühlen. Die lange Reihe der schönen Frauen- und Mädchengestalten, die er geschaffen, sind Zeugen seines Glücks mit Wilhelmine, das er ja gerade infolge seiner erzieherischen Ideen mit seiner glühenden Phantasie vorgenossen hatte bis in die seligsten Stunden der Zukunft!

Wir müssen immer wieder zu Wünsch als unserm Aus-

gangspunkte zurückkehren; denn sein Einfluß ist mit Religion, Ethik und Frauenfrage nicht erschöpft. Was H. v. Kleist in Mathematik, Astronomie und überhaupt in den Naturwissenschaften gelernt hat, verdankt er jedenfalls zum großen Teil dem kenntnisreichen Mann. R. Steig sagt (B. K. 563) mit Recht bei Besprechung des Aufsatzes über Aeronautik: „Es ist erstaunlich, über welche Kenntnisse Kleist auf diesen Gebieten noch verfügte“, noch nach zehn Jahren! Vgl. auch die andern naturwissenschaftlichen Aufsätze, z. B. „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten“, „Beitrag zur Naturgeschichte des Menschen“ und „Wassermänner und Sirenen“, für die ich nicht so bestimmt, wie Steig, G. H. Schubert als Quelle angeben möchte; die Anekdote von Pescecola, die Kleist in den „Wassermännern und Sirenen“ erwähnt, hat er jedenfalls, wie viele andere Anekdoten,[1]) von Wünsch kennen lernen; sie steht in den K. U. II, 520; s. Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. XVI, 227. — Selbst noch in der Hermannsschlacht findet sich ein Gruß an seinen lieben Lehrer, den ihm freilich viele, zuletzt noch E. Schmidt (A. II, 444), übelgenommen haben. V. 2439/40 läßt er nämlich seinen Siegesboten Komar Sieg rufen: „Von allen zweiunddreißig Seiten, durch die der Wind in Deutschlands Felder bläst.“ Diese Verse verdanken wohl ihre Entstehung der lebhaften Anschaulichkeit, mit der Wünsch in seinen K. U. I, 73 die Windrose dargestellt hat, unterstützt durch ein vortreffliches Kupfer. Ebenso hört er bei Wünsch von der Gefühlssicherheit unverdorbener Wilden, z. B. seines Pescherä,[2]) dem er später das schneidende Urteil über die Rheinbundselendigkeit in den Mund legt (K. U. II, 37 u. a. St.). Aber auch von den religiösen Menschenopfern und -Mahlzeiten, z. B. der Mexikaner, hat er den aufgeklärten Wünsch (U. üb. d. M. 1. Teil, 164) mit Schauder und Abscheu erzählen hören, und deduziert bald daraus, daß alle Zeremonien für die wahre Religion des Herzens gleichgültig sind, und später in der Zeit

[1]) B. Schulze wies im Euphor. II, 360 schon auf einiges hin. Ich erwähne nur beiläufig, daß Wünsch II, 503 das **Erdbeben von Sant Jago** nennt, er also wahrscheinlich seinem Schüler die erste eindringliche Schilderung von dem furchtbaren Naturereignis gegeben hat.

[2]) Vgl. A. IV, 254.

seines Skeptizismus (s. u.), „daß Gott von solchen Wesen keine Verantwortlichkeit fordern könne"; s. Bi. 83 und 203.

Wichtiger ist Wünschs mystische Anschauung von der menschlichen Seele, die Kleist übernommen hat, so daß ihr Zurückführen auf romantische Einwirkungen überflüssig erscheint; zum wenigsten hatte Kleist, als er die romantische Naturkunde kennen lernte, bereits einige Vorbildung bei Wünsch erhalten. Vgl. die schon oben zitierte Stelle (K. U. I, 502) und U. üb. d. M. 2. Aufl., 2. Teil, S. 116: „Man kann überhaupt gar nicht sagen, daß die Seele in unserm Leibe oder in einem Teile desselben wohne. Unser Leib wohnt vielmehr in ihr, und sie bedient sich nur der verschiedenen Teile des Gehirns zu Werkzeugen, um dadurch auf die Körperwelt zu wirken" (s. u. Platner) und S. 286/7: „Sonach ist der Leib keineswegs die Hülle des Geistes, ohngeachtet man gewöhnlich so zu sagen pflegt: er ist vielmehr ein System vieler, wunderbarer und mit unendlicher Weisheit verfertigter Werkzeuge, deren sich der Geist bedienen soll, um dadurch eine anschauende Kenntnis von der Körperwelt zu erlangen und in dieser soviel Gutes, als ihm nur immer möglich ist, zu wirken, weil er außerdem auf der Stufenleiter der Wesen wahrscheinlich nie zu der ihm gebührenden Würde emporklimmen kann." S. 295 spricht er von dem „Lebensgeist (s. u. Platner) oder dem tierisch-elektrischen Fluidum", das während des Schlafes auch wirksam ist. S. 300 vergleicht er unser Nervensystem mit einer „Elektrisiermaschine", deren „Reibzeug isoliert ist, und welche von einer unsichtbaren Hand im Gange erhalten wird".

Und so sehr er sich auch an manchen Stellen dagegen verwahrt, „das ewig unerforschliche Geheimnis, das über das Wesen der Seele gebreitet ist", zu kennen, so hält er doch mit seinem Glauben nicht zurück, wenn er ihn auch hie und da nur schüchtern andeutet. So sagt er im Vorbericht zum zweiten Bande der K. U.: „Daß Philalethes seinen Karl aus Gründen der Vernunft überzeugt habe, er werde auch jenseits des Grabes noch empfinden, denken und handeln, wird man schwerlich glauben, da selbst viele Weltweise zweifeln, daß dieser Satz aus unbesiegten Gründen könne bewiesen werden. Wie er dieses angefangen, hätte also billig sollen dargetan werden;

allein er verbat sich die Bekanntmachung seiner Verfahrungsart deswegen, weil er nicht verlangte, mit Sokrates (!) zu den Schwärmern gerechnet zu werden. Er ist nämlich, soviel ich habe erfahren können, aus ihm zuverlässigen Gründen überführt, daß der Mensch nicht etwa bloß träumend,[1]) sondern sogar wachend wirklich weit entfernte Begebenheiten empfinde, die nicht durch die körperlichen Organe der Sinne zu ihm gelangen, und glaubt aus dergleichen Erfahrungen das göttliche Ebenbild der Seele höchstwahrscheinlich folgern zu können." Man sieht, wie sehr der mystisch veranlagte, ehemalige Webermeister den Spott der „Aufgeklärten" fürchtet.

Seinem eifrig forschenden Schüler Kleist wird aber Philalethes-Wünsch sein Bestes, die Erfahrungen, auf die sich seine Ansicht vom sechsten Sinne, dem Seelensinne, gründete, nicht vorenthalten haben. Aus der Wirksamkeit dieses sechsten Sinnes erklärt er auch den Geister- und Gespensterglauben. Vgl. U. üb. d. M. 1796, 2. Aufl., S. 28 f.: „Die allgemeine Ursache für den Geisterglauben ist aber höchstwahrscheinlich nichts weiter als die unermüdete Wirksamkeit unserer Seele selbst, welche, wie schon Amalie bereits angemerkt hat, uns oft ungemein laut zuruft und Sachen bekannt macht, welche gar nicht in unsere gleichzeitige Gedankenreihe passen, oder woran wir auch wohl vorher noch nie gedacht haben. Die alten Juden pflegten diesen wunderbaren Ruf ehemals die Stimme vom Himmel zu nennen, bei den Griechen hingegen hieß er die Stimme der Dämonen, indem die Römer ihn den sogenannten Geniussen zueigneten. Dichter nennen ihn zuweilen das Wetterleuchten des Verstandes oder der Seele, sowie die Moralisten ihm den Namen der Stimme des Gewissens beilegen, und so ferner. Allein alle diese Benennungen sind ebenfalls nur im allegorischen Sinne zu nehmen." 36 ff.: „Höchstwahrscheinlich besitzt unsere Seele diese (dunkeln, mystischen) Kräfte nicht, um in diesem Leben, sondern erst in dem zukünftigen, richtigen Gebrauch davon zu machen; denn die gegenwärtige Welt ist gewiß unsere wahre Heimat nicht. Wir sind hier gleichsam auf Reisen begriffen, um unsere Kenntnisse zu erweitern . . . Als

[1]) Vgl. K. U. I, 321 die wissenschaftliche Erklärung der Entstehung von Träumen aus der Wiederholung lebhafter Eindrücke.

reisende Fremdlinge handeln wir aber törig, wenn wir uns den Gesetzen und Sitten des fremden Landes, wo wir uns aufhalten, geradehin entziehen oder nach den nicht verstandenen Gesetzen und Gewohnheiten unseres Vaterlandes handeln wollen, welches wir in unserer zartesten Kindheit verlassen haben, folglich von seinen Sitten und Gebräuchen selbst gleichsam nur noch träumen." Dann warnt er mit dem Eifer des leidenschaftlichen Aufklärers vor jeder Überschreitung der Grenzen, die der Vernunft gesetzt sind, und schildert lebendig die Schrecken des Aberglaubens.

So lernte hier Kleist die „dunklen Seelentiefen" wohl wissenschaftlich kennen, vor überschwenglichen Phantastereien blieb er aber nur zu gut bewahrt.

Damit leitet Wünsch zu der Beobachtungsgabe und Erfindungskraft des Genies über, deren Wesen er in der Tat erkannt hat. Man höre S. 45: „Vielen Menschen, vorzüglich aber Dichtern und Philosophen fahren auch ohne merkliche Veranlassung ganze Reihen neuer Ideen durch den Kopf und stellen sich ihnen auf einmal als Grundzüge herrlicher Bilder und neuer Lehren dar, die sie dann sogleich erhaschen und weiter ausbilden, denn sonst verschwinden sie plötzlich wieder." Mit welchen Gefühlen mag das Kleist gelesen haben, der Ähnliches an sich erfuhr! Man vergleiche die Äußerung Wielands über ihn, daß „ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirn wie in einem Glockenspiel anzuziehen schien" (Bül. 34). Jeder große Gedanke, jedes Bild, das plötzlich auftauchte, war ihm so ein Gruß aus den dunklen Tiefen der Seele. Auf diesen Wink seines Lehrers hin wird H. v. Kleist wahrscheinlich sein „Ideenmagazin" angelegt haben. —

Doch viel wichtiger als diese Fülle von Einzelkenntnissen, die Kleist seinem Lehrer Wünsch verdankt, war für ihn die induktive Methode und die Kunst des Sehens,[1]) die jener mit beneidenswerter Fertigkeit handhabte. Aus dem niedern Volke hervorgegangen, besaß er die „Fähigkeit der Wilden, alles neu und ganz zu sehen." Diese Kunst ging von ihm auf Kleist über, der, wie er selbst gestand (s. o.), ziemlich sinnen-

[1]) Kleist nennt sie in einem für die Methode seiner Bildschöpfung äußerst wichtigen Brief (Bi. 133): „das Talent wahrzunehmen", vgl. auch die übrigen Bemerkungen.

stumpf war, als er die neue Methode, selbst Kenntnisse zu erwerben, zuerst aus Wünschs Büchern, dann im vertrauten Verkehr von ihm selbst erlernte. Man vergleiche zur Illustration dieser Methode der Anschaulichkeit folgendes Bild, K. U. I, 199. „Diese große Erdkugel ... würde, wenn sie die Allmacht in die Sonne werfen wollte, mit all ihrer Pracht und Herrlichkeit nicht mehr Raum daselbst einnehmen als ein Apfel in der Thomaskirche zu Leipzig.“ — Hier nur noch ein Bild, das für Kleist von Bedeutung ist, da er es in origineller Weise umgebildet hat; hatte er doch an seine Braut geschrieben (Bi. 125): „Wenn Du Wünschs K. U. täglich ein Stündchen in die Hand nähmest, so würdest Du davon einen doppelten Nutzen haben. Erstens die Natur selbst näher kennen zu lernen, und dann Stoff zu erhalten, um eigene Gedanken anzuknüpfen“. Kleist hatte beides erfahren. Bei Wünsch heißt es nämlich K. U. II, 31: „Verstand besteht in der Kenntnis dessen, was uns wahrhaftig gut und heilsam ist. Gelehrte ohne Verstand sind gleichsam Laternen, welche bloß den Leuten, die auf der Straße gehen, nützlich sind, und sich selbst gar keinen Dienst mit ihrem Lichte leisten.“ Dieses etwas verschrobene Bild rückt Kleist zurecht, s. Bi. 123: „Ich ging letzthin in der Nacht durch die Königsstraße. Ein Mann kam mir entgegen mit einer Laterne. Sich selbst leuchtete er auf den Weg, mir aber machte er es noch dunkler. — Mit welcher Eigenschaft des Menschen hat diese Blendlaterne Ähnlichkeit?“

So hat Wünsch die wichtigsten Organe des Dichters, die Sinne, zur vollen Entfaltung gebracht. Er hat ihm aber auch, wie wir annehmen dürfen, den Weg gewiesen zu größeren Führern, als er selbst war, zu den Männern, zu denen er selbst aufschaute. Rousseau ward schon genannt. Moses Mendelssohns Phädon [1]) füge ich gleich hinzu wie auch die Bibel; alle drei als Führer zur ethischen Religion. Wünsch

---

[1]) Wünsch empfiehlt ihn erst in der 2. Auflage der U. üb. d. M. I, 24. Somit ist Kleist unabhängig von ihm aus denselben Voraussetzungen und durch dieselben Quellen zu den gleichen und ähnlichen Anschauungen gekommen. man vgl. M. Mendelssohns ges. Schriften, 1843, II, 174 ff. Daß Kleist ihn nachgelesen hat, dürfen wir glauben bei dem Eifer, mit dem er seine „Religion“ pflegte.

war in der Bibel sehr belesen, wie es ja für ein Kind vom Lande selbstverständlich ist. Gern zitiert er sie und erklärt gelegentlich dunkle Ausdrücke, wenn auch für unsere Einsicht bisweilen etwas naiv. So ist es kein Wunder, daß auch Kleist diese Neigung seines verehrten Lehrers annimmt; in so manchem Brief führt er ein bekräftigendes Bibelwort an oder eine leise Anspielung, noch 1808 schreibt er an Goethe: „auf den Knien meines Herzens!" Eine besondere Untersuchung hierüber, die sicher lohnend wäre, steht leider noch aus; vielleicht gibt sie uns der feinsinnige A. Fries (vgl. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. 1904). Hier muß ein Hinweis genügen. —

Klopstock wird zwar von Wünsch nicht erwähnt; daß er ihn aber gekannt und Kleist in seiner religiös erhabenen Stimmung bei diesem edelsten „vates" seine durstige Seele erquickt hat, darf als natürlich vermutet werden, umsomehr, als wir wissen, daß ihm Kleists Liebe während seines ganzen Lebens treu geblieben ist. Seinen Einfluß auf die Hermannsschlacht erkennt man jetzt am bequemsten in E. Schmidts Kleistausgabe II, 462 ff. Überdies nennt ihn Kleist in dem Aufsatz „Was gilt es in diesem Kriege" als den einzigen großen Dichter (A. IV, 117). Man erinnere sich außerdem daran, daß Klopstocks Oden den Unglücklichen zum Grabe begleitet haben.

Unter Wünschs Einfluß studierte Kleist wohl auch die Alten, z. B. Cicero de officiis, die bei Wünsch in großem Ansehen standen. Kleist trieb damals eifrig Lateinisch und wird vor allem die Bücher gelesen haben, die ihm sein Lehrer empfahl. Wenn er jenes Buch in seiner Hermannsschlacht V. 2209 spöttisch erwähnt, so ist das als Einfluß der romantischen Schule zu bezeichnen. — Ferner hat die Lektüre des Livius Spuren in der Hermannsschlacht (s. E. Schmidt, A. II, 465) und im Prinzen von Homburg, die des Virgil, den auch Wünsch zitiert, in den Schroffensteinern hinterlassen (s. B. Schulze, Neue Stud. über H. v. Kleist 1904, S. 38 ff). Auf Vossens Übersetzungen habe ich schon hingewiesen, auf Catull werde ich es noch an gelegener Stelle tun. Von den Griechen trat ihm außer dem Homer auch Plato nahe, wie mir scheint, wieder unter Wünschs Vermittlung. K. U. I, 384 erwähnt dieser

wenigstens Platos Lehre, „daß alle Seelen der Menschen durch die beiden Tore des Himmels, den Krebs und Steinbock, gehen müssen; durch das Tor des Krebses steigen sie, nach dieser Meinung, auf die Erde herab, um menschliche Körper anzunehmen, und fliegen, wenn diese sterben, durch die Türe des Steinbocks wieder in den Himmel!" So wird Kleist auch Platos Ansicht vom großen Weltjahr, wie er es in der Hschl. 583 erwähnt, durch seinen Lehrer kennen gelernt haben. Ob und inwieweit Kleist Plato selbst studiert hat, vermag ich nicht nachzuweisen. Die Anekdoten im Käthchen (A. II, 221/2) und in dem Phöbusepigramm „Musikalische Einsicht" kann er gut von dem anekdotenreichen Wünsch gehört haben. Die Platonischen Dialoge, in denen von der Mäeutik des Sokrates die Rede ist, hat Kleist aber kaum gelesen, da er dies Bild auf Kant zurückführt (vgl. A. IV, 80 u. 249). Immerhin mag ihm Schleiermachers Übersetzung in Dresden oder in Berlin 1810/1 in die Hände gekommen sein. Über den Einfluß der griechischen Tragiker s. u. —

Von den deutschen vorklassischen Dichtern ward ihm Haller und Kästner (philos. Gedicht von den Kometen) durch seinen Lehrer noch vertrauter. Vielleicht hat er auch durch ihn Joh. Jak. Engel kennen lernen, dem er alles Gute zutraute, vgl. Bi. 145.[1])

Am wichtigsten ist es aber für uns, daß Herders sprachphilosophische Ideen in Wünschs Buch widerklingen und Lessings und Shakespeares Namen ehrenvoll erwähnt werden. In den K. U. III, 36 ff. und U. üb. d. M. 77 ff. erörtert er nämlich weitläufig die Entstehung der Sprache. Höchstwahrscheinlich hat er Herders Abhandlung, die ja für die Berliner Akademie geschrieben war, gekannt und Kleist darauf hingewiesen. Schon seine eigenen Ausführungen mögen den jungen Dichter angeregt haben. — Ferner verweist er K. U. I, 236 auf Lessings Fabel von den Wespen: Kleist wird also auch in dem Studium dieses Großen bei seinem Lehrer teilnehmendes Verständnis gefunden haben. Von Shakespeare zitiert er den allbekannten Hamletausspruch, der die Gelehrten zu scheidenheit mahnt, siehe die Widmung an seine F.

[1]) Über Kleists Verhältnis zu Gellert und Cronegk s. A. IV, 148,9 und dazu IV, 263.

„Demoiselle Chr. W. Großerin in Leipzig". Doch wichtiger als dies Zitat ist die von ihm K. U. II, 112 ff. ausgesprochene Anschauung über Kunst, die sich vielleicht auf Shakespearelektüre gründet. Er faßt sie zusammen in dem Satze: „Werke der Kunst muß man schön nennen, wenn sie vollkommene Nachahmungen der Natur sind." So erhielt durch Wünschs Autorität bei Kleist auch in dieser Hinsicht die Natur die ausschlaggebende Stimme.

Hiermit dürfte der Einfluß des Frankfurter Professors auf seinen genialen Schüler andeutend erschöpft sein; natürlich nur im Umriß, da Wünsch gewiß im persönlichen Verkehr noch viel mehr und Intimeres (auch Anekdoten!) gegeben hat als in seinen Büchern, so daß es z. B. gar nicht abzusehen ist, wieviel Bilder Kleist im Verkehr mit Wünsch „gefunden" und weitergebildet hat. Zusammenfassend müssen wir trotz aller Anerkennung der reichen Anregung, die ihm der heranwachsende Dichter auch für diese seine Lebensbestimmung verdankt, doch zugeben, daß viel Unpoetisches, ja Antipoetisches mit unterlief und eine gewisse Einseitigkeit und damit eine für den werdenden Dichter schädliche Enge die besten Kräfte lahm legte. Die daraus hervorwachsende, fast fanatische Versenkung in die „aufklärerische" Strömung seiner „Religion" drohte Kleist immer mehr zum pedantischen und doch flachen Polyhistor werden zu lassen, der die unbewegliche Masse von Einzelkenntnissen nicht nützen kann, oder doch wenigstens zum weltverlorenen Professor; aber die Ausnutzung des Erworbenen darf er nicht einmal wollen, da es ihm ja die Zeit nimmt, Neues einzuheimsen und so vorwärts zu schreiten, wie es seine Religion verlangte.

Anfangs hatte er nur die Wohltat empfunden, seinen Horizont täglich zu erweitern und seine „Erkenntnis Gottes" zu vertiefen. Aber bald entdeckt sein scharfes Auge doch das Falsche in seiner Lebensweise, und es regt sich in ihm ein Gefühl des Mangels und zugleich ein Verlangen nach sinnlichen Genüssen und eine Sehnsucht nach Taten. Auch der gewaltsam niedergehaltene Produktionstrieb rüttelt an seinen Fesseln. Schon in seinem zweiten Frankfurter Semester (Kob. 6) spricht er von dem Bedürfnis, durch Freundschaft und Kunst-

genuß „den schönern . . . menschlicheren Teil unseres Wesens zu bilden“. Während die Erkenntniskräfte seiner Seele schwelgten, begann das Herz zu darben.

Diesem Mangel half fürs erste die Liebe ab. Zwar herrscht, wie wir oben gesehen haben, auch hier die Vernunft: dennoch ist es eine falsche Behauptung, daß sein Herz wieder leer ausgegangen sei. Ich erinnere nur an das bezeichnende Wort an Wilhelmine (Bi. 46): „Es ist mir lieb, daß hinter Deinem Hause die Laube eng und dunkel ist. Da lernt man fühlen, was man in den Hörsälen nur zu oft verlernt.“ So schätzte er also seine Liebe ein! Bei Wünsch bildete er seinen Verstand, bei Wilhelmine sein Herz. Denken und Fühlen ward ihm so vertraut. Und auch sein Wille, soweit er auf sich selbst und die rein menschlichen Beziehungen gerichtet war, wurde in seiner Verlobtenzeit immer reiner, edler und auch kräftiger.

Aber wie stand es mit dem Willen, der nach außen wirkt, der zur Tat wird? Hier, so spürte er schmerzlich, lagen noch Kräfte in ihm brach. Wer lehrte ihn handeln? Wir sind auch hier in der glücklichen Lage, einen Namen nennen zu können, ohne damit die nebenherrieselnden Qellen übersehen zu wollen. So drängte ihn schon seine Verlobung zum Handeln, war sie doch der erste Schritt zur Heirat und legte ihm die unabweisbare Pflicht auf, die materielle Grundlage für den Hausstand zu schaffen. Deshalb findet sich schon in dem ersten Brief an Wilhelmine die Auseinandersetzung, für welchen Beruf er sich entscheiden könnte, und die Bitte, ihre Wünsche zu äußern (s. u.). Wichtiger aber war ihm für den Augenblick die Pflicht, sich der körperlichen Vorbedingungen für eine glückliche Ehe, an denen er zweifelte, versichern zu lassen.

Darum wollte er schon jetzt seine Reise zu einer medizinischen Autorität (nach Wien, Würzburg oder Straßburg) antreten, wenn ich anders die Nachschrift in jenem Brief recht verstehe, wo es heißt (Bi. 7): „Von meiner Reise habe ich aus Gründen, die Sie selbst entschuldigen werden, nichts erwähnt.“ Oder war hiermit die Reise nach Stralsund gemeint, von der er Bi. 82 spricht? Damit ließe sich die Reise nach Rügen verbinden, wo er in Begleitung seiner Schwester Ulrike Brockes

kennen lernte. Diese „Erholungsreise“, wie man sie wohl am besten nennen möchte, wäre dann wohl ins Frühjahr 1800 zu setzen. Doch kann sie auch sehr wohl schon in die Sommerferien 1799 fallen; und so wird meine oben ausgesprochene Vermutung, daß Bi. 7 die Würzburger Reise gemeint ist, wohl einer Erwägung wert sein. Das „wir verstehen uns ja“ ist viel zu allgemein, als daß es ernstlich dagegen spräche. Die Liebe versteht sich, wie Kleist immer wieder betont und fordert, auch ohne Gründe, sie glaubt blind! — Schließlich ließ ihn sein wissenschaftlicher Eifer und die junge Liebe doch nicht gleich fort, und er widmete noch ein ganzes Semester der eigenen und Wilhelminens Erziehung. Sobald es aber zu Ende war, trat er die ominöse Reise an, die meines Erachtens S. Rahmer a. a. O. richtig erklärt hat.

Neben dem Gewinn an Gesundheit und Lebensfreude war für ihn am allerwertvollsten der Verkehr mit einem Menschen, der ihm die Welt unter einem neuen Gesichtswinkel zeigen konnte, mit Ludwig von Brockes (s. A. I, Einl. 9/10). Wie tief dieser jungfräulichreine Mensch mit seiner fast weiblichen Uneigennützigkeit und Zartheit der Empfindung unsern Kleist beeinflußt hat, zeigt am besten der Nachruf, den ihm Kleist bei seinem Scheiden von Berlin in einem Brief an Wilhelmine (Bi. 150 ff.) widmet. Dieser Brockes war es, der ihm die Vielwisserei in ihrer Leerheit und Öde fühlbar machte. Immer wieder schärfte er ihm ein: „Handeln ist besser als Wissen. Herzensbildung steht höher als Verstandesbildung. Die Einzelerkenntnis erhält erst einigen Wert, wenn sie in organischem Zusammenhang mit dem geistigen Gesamtbesitz gebracht wird.“ Er scheint freilich auch der Tätigkeit eines bestimmten Berufes das ethische Wirken und Eingreifen in rein menschliche Verhältnisse vorgezogen zu haben; ja er muß trotz seinen praktischen Grundsätzen ein sehr metaphysischer Mensch gewesen sein, der, wie Heinrich seiner Braut (Bi. 81) schreibt, „unaufhörlich mit der Natur im Streit lag, weil er, wie er sagte, seine ewige Bestimmung nicht herausfinden konnte und daher nichts für seine irdische tat“.

Die Beobachtung dieser Eigenschaft von Brockes, die, an sich edel, schädliche Auswüchse zeitigte, und die für einen

fleißigen Menschen unerfreuliche Wahrnehmung, daß die guten Würzburger, wie viele Katholiken, „über der Andacht die Tätigkeit ganz vergaßen“, beides gab ihm den Gedanken ein, Wilhelminen, wie er sagt, „vor religiösen Grübeleien zu warnen“. Mir scheint aber die ganze Abhandlung (S. 79/80, 81—85 bei Bi.) mehr eine Philippika an die eigene Vernunft zu sein als an die ahnungslose Wilhelmine, die als gute rationalistische Protestantin keine Spur von religiösem Fanatismus in sich hatte (s. Bi. 81), eine Philippika gegen die eigene religiöse Leidenschaft, wie Kleist ja überhaupt geneigt ist, sich selbst durch Belehrung anderer zu erziehen und zu bessern (vgl. seine Briefe an seine Schwester, Braut und die Freunde). Denn daran wird niemand zweifeln, daß die Beschränkung auf das irdische Leben, die er hier so beredt predigt, niemals seine Sache gewesen ist, selbst wenn man unter seiner Bestimmung nur die edelste verstehen will: eine würdige Vorbereitung auf Vaterschaft und Kinderzucht.

Ganz im Gegensatz zu diesem skeptischen Realismus hatte er bisher seit seinem Erwachen aus dem gedankenlosen Augenblicksleben (s. o.) leidenschaftlich, wie er alles in seinem ganzen Leben ergriff, seiner göttlichen Idee gelebt und für eine selige Zukunft auf höheren Sternen gearbeitet (s. o.). Dabei begann er den Boden unter den Füßen zu verlieren. So stellte sich denn hier das erste Anzeichen der Reaktion ein. Er fühlte, daß es ihm nötig sei, sich die Pflicht, auf Erden schon etwas Tüchtiges zu leisten, recht lebhaft in die Seele einzuprägen. War auch bereits der Ehrgeiz in ihm erwacht, wie äußerst anschaulich aus seinem ersten Berliner Brief an seine Braut hervorgeht (Bi. 14), wo er sagt, daß er auf der „schönen, bereits fertigen Chaussee von Friedrichsfelde nach Berlin“ „nicht ohne Freude“ gefahren sei, „aber wenn er sie gebaut hätte, nicht ohne Stolz“; war er auch mit der Absicht den Armen seiner geliebten Braut entflohen, sich irgendwie auf einen Lebensberuf zu beschränken, der ihnen die Mittel zur Familiengründung gewähre, so fiel ihm diese Selbstbeschränkung doch bitter schwer, da sie ihn [illegible] keitsziel zu entfernen drohte. Denn immer [illegible] sich fragen: werde ich auch Zeit übrig [illegible]

Wahrheitshunger stillen, mein Mädchen ausbilden und im Kreise der Familie ganz Mensch sein zu können?

Und noch eins müssen wir bedenken, um uns die Reaktion gegen sein himmlisches Ideal völlig zu erklären. Durch diese Reise nach Würzburg war seine Lust am poetischen Schaffen neu erwacht und sehr stark geworden. Wir haben schon oben gesehen, daß er als blutjunger miles den Musen geopfert hat. Als dann die Liebe zu Luise so jäh erlosch, ließ auch Heinrich das tändelnde Spiel; daß er ihm aber hie und da noch ernste Klagetöne entlockte, das dürfen wir wohl annehmen, bis auch sie sein religiös-wissenschaftlicher Eifer erstickte. Erst die neue Liebe zu Wilhelmine ließ seine Laute wieder heller erklingen. Ein Gedicht erschließe ich aus dem Anfang des ersten Briefes an Wilhelmine, dessen Eingang bekanntlich fehlt. Kleist hatte höchstwahrscheinlich das Gefühl erhörter Liebe in einem Gedicht gestaltet und es seinem Brief vorangestellt. Dann ergänze man: [Lebt nicht in diesem Liede] „sichtbar die Zuversicht, von Ihnen geliebt zu werden? — Atmet nicht in jeder Zeile das frohe Selbstbewußtsein der erhörten und beglückten Liebe? — Und doch — wer hat es mir gesagt? Und wo steht es geschrieben?“ Anders kann ich mir die Worte: „jeder Zeile“ und „wer hat es mir gesagt?“ nicht erklären. Schon damit sind die Behauptungen hinfällig, daß Wilhelmine Kleists eigentümliches Talent nicht gekannt habe (vgl. Gaudig a. a. O. an verschiedenen Stellen u. a.). Hierher gehört auch das Gedicht, das unter dem Titel „Für Wilhelmine von Zenge“ in seinen Werken zu finden ist, s. Bi. 31 und 240 ff.; aber dagegen A. IV, 239.

Und außer den Sprichwörterdichtungen und „Aufführungen“, von denen wir hören, sind auch Liebesgedichte entstanden. Den direkten Beweis hierfür erbringt eine, soviel ich sehe, nur von K. Biedermann (Einl. 24/5), freilich ganz verständnislos betrachtete Stelle in jenem langen, an verschiedenen Poststationen geschriebenen Brief (Bi. 63), wo es heißt: „Aber was ich in der Nacht denken werde, weiß ich nicht, denn es ist finster und der Mond verhüllt. — Ich werde ein Gedicht machen. Und worauf? — Da fielen mir heute die Nadeln ins Auge, die ich einst in der Gartenlaube aufsuchte. Unaufhör-

lich lagen sie mir im Sinn. Ich werde in dieser Nacht ein Gedicht auf oder an eine Nadel machen." Es wird wohl nicht das erste Mal gewesen sein, daß Kleist ein Gedicht „auf" oder „an" jemanden oder etwas gemacht hat. Das geht aus der Selbstverständlichkeit hervor, mit der er darüber spricht. Es sind offenbar Nadeln Wilhelminens gemeint (vgl. die schon oben zitierte Stelle: Bi. 162), die sie in den Armen des leidenschaftlichen Dichters verloren hatte und dieser dann fand und behielt. Auf jener einsamen Nachtfahrt wird er sich der schöneren Stunde in der dunklen Laube erinnert und seine Sehnsucht nach dieser Laube in einer Klage an die Nadel zum Ausdruck gebracht haben.

Ebenso ist wohl damals seine Klage der verlassenen „Ariadne auf Naxos" entstanden (s. A. IV, 239). Sollte ihn etwa zu den beiden Gedichten die Lektüre Catulls angeregt haben (s. Catulli carm. 2, 3 und 64) oder die vorklassischen Nachahmungen Catulls im 18. Jahrhundert, wie etwa Gerstenbergs Dithyrambus „Ariadne"?

Solche Gedichte werden in jener Zeit der erfreulichsten Muße in größerer Anzahl entstanden sein und ihn gelehrt haben, daß, wenn er irgendwo Ruhm erwerben könne, es hier sein werde. Ja, faßte er nicht auch in Würzburg die erste große dichterische Idee? Plante er nicht einen Erziehungsroman für Frauen, wahrscheinlich in der Art von Rousseaus Emile, Wielands Agathon und Goethes Wilhelm Meister? (Vgl. Bi. 99.) Aus alledem erkennt man, wie verkehrt es ist, mit K. Biedermann u. a. an ein urplötzliches Hervorbrechen von Kleists Dichtertalent in der Schweiz zu glauben (Bi. Einl. XXV).

Aus dieser poetischen Beschäftigung mit ihrem wachsenden Ehrgeiz und aus den anderen genannten Gründen erklären sich also recht gut die Kleist sonst völlig fremden Anschauungen in der oben zitierten kleinen Abhandlung gegen Religionsschwärmerei. Denn hatte er auch ein Interesse daran, daß Wilhelmine das konventionelle Kirchentum mit den im damaligen Protestantismus völlig erstorbenen Zeremonien, wie überhaupt alle beengenden Vorurteile aufgebe, so widersprach es doch durchaus seiner Natur, nur für das irdische Dasein zu wirken und solch ein Leben für lebenswert anzusehen. Für

ihn war Gott und Unsterblichkeit nicht nur eine Glaubensgewißheit, sondern eine erkannte Wahrheit, wie er später in der durch Kant herbeigeführten Krisis klar ausspricht, eine all sein Tun und Lassen beherrschende Lebensmacht. Wenn er jetzt an ihre Stelle die starre Pflicht setzen und in großen Worten seine Braut glauben machen will, daß dem wirklich so wäre, so ist das eine bewußte Selbsttäuschung, die aus dem Wunsch entspringt, von der Tyrannei seiner religiösen Ideen loszukommen.

Den Begriff dieser starren Pflicht verdankt er einmal dem Studium von Ciceros Werk de officiis und seinem Stoizismus, sodann der ersten Bekanntschaft mit dem Königsberger Weisen. Von einem Studium Kants darf man aber jetzt jedenfalls noch nicht reden. Er wußte von ihm und seinen umstürzenden Ideen nur vom Hörensagen. Denn seine Schrift über Kant ist ebenso wie die Kulturgeschichte, die er sich beide von Ulrike (Kob. 28) nachsenden läßt, höchstwahrscheinlich ein ausgearbeitetes Kollegheft. Es ist ganz undenkbar, daß er damals die kritischen Schriften Kants schon gelesen hat, weil er dann schon damals an ihrem Zentralgedanken gescheitert wäre, der ja auch die Kritik der praktischen Vernunft fundiert. (Vgl. Bi. 165 und 164.) Kleist hat, so müssen wir glauben, im Sommersemester 1800 eine Vorlesung über Kants Moralphilosophie gehört und sich nun diese „Wahrheiten" wie andere auch „angeeignet" trotz der Kollision, in die sie mit seiner Religion kamen. Sie hatten ihn begeistert, da das Gefühl der Pflicht dem Sproß einer alten, preußischen Soldatenfamilie angeboren und in ihm von frühester Jugend an gepflegt und entwickelt war. In diesen Ideenkomplex paßte der Kantische rigorose Pflichtbegriff sehr wohl; und mit einem gewissen Hochgefühl mag er die Worte (Kob. 29) hingeschrieben haben: „Wenn auch die Hülle des Menschen mit jedem Monde wechselt, so bleibt doch Eines in ihm unwandelbar und ewig: das Gefühl seiner Pflicht!" Es lebte um so lebhafter in ihm, als er eben im Begriff stand, eine sehr schwere Pflicht gegen Wilhelmine zu erfüllen. Daher überwiegt auch in jenem kleinen Aufsatz über die Bestimmung des Weibes und Reli-
schwärmerei der ethische Rigorismus „seine Religion",

und sucht sie ganz zu verdrängen. Immerhin war sie noch zu mächtig und jener Kleist noch zu abrupt dargeboten, als daß ihm eine bewußte, sichere Entscheidung möglich gewesen wäre. Er schloß also, wie mir scheint, einen Kompromiß, indem er sich die Vervollkommnung, die ihm, wie wir gesehen haben, als „Lebenszweck“ galt, zur „Lebenspflicht“ machte, der sich alle anderen Tagespflichten unterzuordnen hatten, um so Kantische Ethik mit seiner Religion zu vereinigen und seinen Lebensplan noch fester zu verankern.

Um so heftiger war dann der Konflikt mit der Aufgabe des Tages: sich eine Lebensstellung und damit die Grundlage für ein eigenes Heim zu schaffen. Kein Zweifel, daß er seine beste Zeit und Kraft nicht der Vorbereitung für das „Amt“ gewidmet hat, in das er nach dem Wunsch seiner Verwandten eintreten sollte, sondern seiner „Bildung“ in seinem umfassendsten Sinne. War er doch schon von vornherein entschlossen, das Amt nicht anzunehmen, um nicht seine mühsam errungene Freiheit einzubüßen. Er wartete nur eine passende Gelegenheit ab, um das aller Welt zu beweisen. In dieser Gesinnung bestärkte ihn einmal das Studium Rousseaus, das er in dieser Zeit (Herbst 1800) in größerem Umfange aufgenommen haben muß; vgl. Bi. 163, wo er Wilhelmine Rousseaus sämtliche Werke als Geschenk verspricht, und andere Stellen. Durch ihn, müssen wir annehmen, ward seine Abneigung gegen die Kultur immer größer, die ihm schon durch die unverhältnismäßig hohen Standesausgaben in Berlin fast unerträglich geworden war (vgl. Kob. 44 und alle Briefe dieser Zeit, die von Verwünschungen gegen Standesvorurteile voll sind; s. auch B. K. 172); durch Rousseau ward sein Entschluß, den Lebensunterhalt für sich und seine Familie als Landmann zu verdienen, immer fester.[1]) Nur mußte er bald einsehen, daß in seiner Heimat die Güter zu teuer waren und er ein kleines Bauerngut unter seinen Standesgenossen niemals bewirtschaften konnte. So verschob sich alles, bis er in Paris auf den Gedanken kam, sich in der Schweiz anzukaufen, auf dem klassischen Boden Rousseaus. — Und noch ein anderes Projekt, das seine drei Wünsche: „Freiheit, ein eigenes Heim

[1]) Vgl. Bi. 108, 187, 190, 210, 220 ff.

und ein Weib“ verwirklichen sollte, aber an den Vorurteilen seiner Braut scheiterte, bewegte ihn im Herbst 1800: er wollte mit ihr in die französische Schweiz ziehen und da durch deutschen Unterricht so viel Zuschuß zu den Zinsen ihres Vermögens verdienen, als sie zum bescheidenen Unterhalt brauchten. In sechs, höchstens zehn Jahren hofft er durch seine Schriftstellerei soviel Ruhm und Geld zu erwerben, daß ihn Wilhelmine „nicht ohne Stolz umarmen würde“, wie er ihr am 13. Nov. 1800 (Bi. 114/5) schreibt. Am 3. Juni 1801 (Bi. 194) kommt Kleist noch einmal andeutungsweise darauf zurück; wahrscheinlich behielt er es im Auge für den Fall, daß seine landwirtschaftlichen Pläne, die in diesem Briefe von ihm angedeutet werden, fehlschlagen sollten.

Einige Tage später, nachdem Kleist seiner Braut den Vorschlag zur Flucht aus den beengenden Fesseln der Standesvorurteile gemacht hatte, schrieb er ihr (Bi. 121): „Du weißt, daß ich mich jetzt für das schriftstellerische Fach bilde.“ Er tat es also jedenfalls seit der Würzburger Reise, wenn nicht schon seit der persönlichen Einwirkung von Wünsch, s. o. Jetzt „bildet“ er sich systematisch in der Kunst aus, d. h. ganz allgemein in der Kunst darzustellen; oder noch deutlicher: er hat damals nicht nur unsere Klassiker und die anderer Völker studiert, nicht nur selbst hie und da etwas geschaffen, bez. Material für künftiges Schaffen (mancherlei Beobachtungen, Gedanken und Stimmungsbilder) gesammelt, er hat auch ernstlich Ästhetik und Philosophie studiert. Diesen beiden Gebieten galt neben den Naturwissenschaften (Kob. 47/48) seine Hauptkraft.

Kaum hatte er Wilhelmine verlassen, als er schon ein Tagebuch einrichtet, in dem er, wie er seiner Braut schreibt (21. Aug. 1800), seinen „Plan täglich ausbildet und verbessert“. Wir haben oben gesehen, was unter seinem Plan (natürlich Lebensplan) zu verstehen ist. Wenn er ihn also täglich ausbildet und verbessert, so kann das weiter nichts heißen, als daß er jeden Fortschritt seiner Bildung und Erkenntnis sorgfältig registriert. Hier wurden auch seine ästhetischen Erkenntnisse und ähnliches niedergelegt, wie aus dem Vorschlag, den er Wilhelmine (Bi. 117) macht, auch ein Tagebuch zu führen, sicher hervorgeht. Erst im Januar 1801 befolgte sie

seinen „guten Rat", vgl. Bi. 142. Später (Bi. 127) legte er sich für jene „schriftstellerischen" Erwerbungen ein besonderes Buch an, das er wohl in Erinnerung an Jean Pauls Hesperus (7. Hundsposttag; ges. Werke, Berlin 1841, Bd. V, 100, s. u.) „Ideenmagazin" nannte. Hier stapelte er seine „moralischen Revenuen" auf, um sie, wie er in demselben Brief andeutet, dereinst zu verwerten, da er sich ja „für das schriftstellerische Fach bildet."

Nur muß man sich diese Benutzung nicht so mechanisch und pedantisch vorstellen, wie es oft geschehen ist und wohl auch noch geschieht; z. B. hat er gewiß nicht nach einem bestimmten Bild oder weisen Spruch gesucht, um seinen Briefen Lichter aufzustecken. Denn es sind keine schriftstellerischen Aufsatzübungen, wie z. B. Rahmer will; vielmehr tragen sie, wie er selbst an anderer Stelle zugibt, den Zauber der Augenblicksstimmung, der naiven Improvisation an sich. Kleist sagt ja selbst zu seiner Braut (Bi. 135), der er eine Menge Fragen gestellt hat: „Auf diese Art kannst Du durch eine Menge von Antworten Deinen Verstand schärfen und üben. Das führt uns dann um so leichter ein Gleichnis herbei, wenn wir einmal gerade eines brauchen." In dieser Weise übte auch Kleist seine Seelenkräfte fortgesetzt, so daß ihm seine selbstgefundenen Bilder, die er dank seinem Magazin öfters an sich vorüberziehen lassen konnte, wie auch ganz neue bei Bedarf ganz von selbst zuflossen. Man vergleiche nur recht aufmerksam die Parallelstellen, wie sie Minde-Pouet in seinem Werke: H. v. Kleist, seine Sprache und sein Stil S. 229 ff. zusammengestellt hat.

Dieser Gelehrte sagt S. 220: „Was Kleist niederschrieb, war bereits in seinem Kopfe so und so oft überdacht und fertig. Gewisse Gedanken — und dazu gehören die philosophischen Betrachtungen in erster Linie — bildeten, sozusagen, einen eisernen geistigen Bestand des Dichters, die er selbst nach Jahren mit gleichen Worten, in gleicher Form geäußert hätte, und, wie die Beispiele lehren, ge[illegible] [illegible]t." Weshalb das bei Bildern anders sein soll, seh[illegible] [illegible]n. Für einen Dichter ist doch eine Ansc[illegible] [illegible] ebenso nachhaltiges Erlebnis wie ein [illegible] Daß die[illegible]

Gedanken und Bilder vom Dichter, sobald er sie am Wege gefunden hat, sorgfältig in ein „Ideenmagazin" gesammelt werden, hat auch nichts Auffälliges und Pedantisches (man denke nur an Hebbels Tagebücher). Es geschieht, um die gefundenen Schätze hie und da mustern zu können und sie so unveräußerlich zu erwerben. So sind Kleists Briefe nicht mit bewußter Kunst mosaikartig zusammengesetzt, noch bisweilen ein Brief vom andern teilweise abgeschrieben. Auch das von Minde-Pouet S. 223 angeführte Beispiel paßt nicht. Denn die Ähnlichkeiten und wörtlichen Übereinstimmungen erklären sich ohne weiteres daraus, daß ein Erlebnis, das Kleist aufs tiefste erschüttert, in beiden Briefen hintereinander ungesucht zur Sprache kommt. Das zeigt der mehrmals wiederkehrende Refrain: „Mein einziges und höchstes Ziel ist gesunken; ich habe keines mehr."

Die einzigen Stellen, die auf eine wirkliche Zuhilfenahme des „Ideenmagazins" hinweisen, finden sich in dem Brief an Karoline v. Schlieben (18. Juli 1801), der in der Tat den Eindruck macht, als habe der Dichter zur eigenen Freude am Schaffen und vielleicht auch mit dem unschuldig-eitlen Bestreben, seiner Freundin ein wenig zu imponieren, ihr einen überaus geistreichen und poetischen Brief schreiben wollen und zu diesem Zwecke das Poetischste und Schönste früherer Briefe, daß er ja in sein Tagebuch aufgenommen hatte (s. Bi. 30), hier zusammengetragen (M.-P. 227). Aber auch nur zwei Stellen (M.-P. 227 „Ja! es gilt" usw. und 229 „Pfeilschnell" usw.) sind wahrscheinlich abgeschrieben; die andern von M.-P. angeführten Beispiele zeigen nur, daß Kleist ein ausgezeichnetes Gedächtnis besaß und Gedanken und Anschauungen, die er einmal gefunden, immer zur Verfügung hatte. Wenn er aber einen Vorgang, wie z. B. den Unfall mit Ulrike auf der Reise bei Bitzbach (s. M.-P. 231), in sehr ähnlichen und oft gleichen Ausdrücken und Reflexionen schildert, so liegt das an der Klarheit und Treue seiner Beobachtung, wie sie sich in allen seinen Werken findet.

So sind auch die Reflexionen und Bilder aus seinen Briefen gedächtnismäßig in seinen Werken reproduziert, nicht mühsam aus seinem „Magazin" abgeschrieben worden; diese meine, wie

ich glaube, einzig natürliche Auffassung tut aber der hohen Wahrscheinlichkeit keinen Abbruch, daß viele Gedanken und Bilder aus seinen Briefen in seinem „Tagebuch“, „Ideenmagazin“ und in der vor seiner Abreise nach Paris geschriebenen „Geschichte meiner Seele“ gestanden haben, wobei aber gewiß sehr häufig die Briefe die erste Formulierung enthielten (vgl. an Wilhelmine Bi. 30). An ihrer Hand wollen wir Kleists ästhetische Entwicklung verfolgen.

Das Grundgesetz für seinen Dialog findet sich schon sehr früh, so daß man daraus erkennen kann, wie sehr es seiner Natur angeboren war, s. an Ulrike 12. Nov. 1799 bei Rahmer 25/6: „Wenn ein Gespräch geführt werden soll, so muß man bei dem Gegenstand desselben verweilen, denn nur dadurch gewinnt es Interesse; man muß ihn von allen seinen Seiten betrachten, denn nur dadurch wird er mannigfaltig und anziehend.“ Damit will ich gleich die Charakteristik von Franzosen und Deutschen zusammenstellen, die in dem Brief an die „goldene Schwester“ Wilhelminens zu lesen ist (Bi. 213/4): „Übrigens muß man gestehen, daß es vielleicht nirgends Unterhaltung gibt als unter den Franzosen. Man nenne einem Deutschen ein Wort, oder zeige ihm ein Ding, darauf wird er kleben bleiben, er wird es tausendmal mit seinem Geiste umfassen, drehen und wenden, bis er es von allen Seiten kennt und alles, was sich davon sagen läßt, erschöpft hat. Dagegen ist der zweite Gedanke über ein und dasselbe Ding dem Franzosen langweilig. Er springt von dem Wetter auf die Mode, von der Mode auf das Herz, von dem Herzen auf die Kunst, gewinnt jedem Dinge die interessante Seite ab, spricht mit Ernst von dem Lächerlichen, lachend von dem Ernsthaften, und wenn man dem eine Viertelstunde zugehört hat, so ist es, als ob man in einen Guckkasten gesehen hätte. Man versuche es, seinen Geist zwei Minuten lang an einen heiligen Gegenstand zu fesseln; er wird das Gespräch kurzweg mit einem ah — ba! abbrechen. Der Deutsche spricht mit Verstand, der Franzose mit Witz; das Gespräch des ersteren ist eine Reise zum Nutzen, das Gespräch des anderen wie ein Spaziergang zum Vergnügen. Der Deutsche geht um das Ding herum, den Franzose fängt den Lichtstrahl auf, den es ihm

zuwirft, und geht vorüber.“ Hier sieht man auch, wie wenig Kleist damals noch von der Schlegelschen Schule wußte, sonst wäre ihm wohl bekannt gewesen, daß Wilhelm Schlegel mit Erfolg bemüht war, die deutsche, oft langweilige Schwerfälligkeit durch immer unterhaltende, geistreiche „Causerie“ zu ersetzen. Aber auch bei der vielfachen Berührung mit den Franzosen und später auch den Romantikern hat der Dichter des zerbrochenen Kruges seine deutsche Gründlichkeit nicht verloren.

Wie treu und lebhaft und wie gegenständlich seine Vorstellungskraft war, zeigt uns schon ein Brief, den er unterwegs auf der Reise nach Würzburg geschrieben hat (Bi. 39): „Vorgestern auf der Reise, als die Nacht einbrach, lag ich mit dem Rücken auf dem Stroh unseres Korbwagens und blickte gerade hinauf in das unermeßliche Weltall. Der Himmel war malerisch schön. Zerrissene Wolken, bald ganz dunkel, bald hell vom Mond erleuchtet, zogen über mich weg. Brockes und ich, wir suchten beide und fanden Ähnlichkeiten in den Formen des Gewölkes, er die seinigen, ich die meinigen. Wir empfanden den feinen Regen nicht, der von oben herab uns die Gesichter sanft benetzte. Endlich ward es mir doch zu arg, und ich deckte mir den Mantel über den Kopf. Da stand die geliebte Form, die mir das Gewölk gezeigt hatte, ganz deutlich mit allen Umrissen und Farben im engen Dunkel vor mir. Ich habe mir Dich in diesem Augenblick ganz lebhaft und gewiß vollkommen wahr vorgestellt und bin überzeugt, daß an dieser Vorstellung nichts fehlte, nichts an Dir selbst, nichts an Deinem Anzuge, nicht das goldene Kreuz und seine Lage, nicht der harte Reifen, der mich so oft erzürnte, selbst nicht das bräunliche Mal in der weichen Mitte Deines rechten Armes. Tausendmal habe ich es geküßt und Dich selbst. Dann drückte ich Dich an meine Brust und schlief in Deinen Armen ein.“ Vgl. eine ähnlich anschauliche Schilderung einer Mondlandschaft und eines „Feenschlosses“, Bi. 44/5, überhaupt vor allem die Würzburger Briefe, wo überall Kleists rege Phantasie in Erscheinung tritt.

Seine Vorliebe für Form und Konzentration verrät eine Äußerung über Dresden, aus der Ferne von Tharandt gesehen: „Die Stadt selbst sieht aus, als wenn sie von den Bergen

herabgekollert wäre. Wäre das Tal enger, so würde das alles mehr konzentriert sein" (Bi. 51). Ebenso urteilt er über ein Bild von Lukas Cranach in der Zwickauer Marienkirche: „Mit Meisterzügen, aber ohne Plan und Ordnung, wie die durchlöcherten und gefärbten (Stücke), die an den Türen der Bauern, Soldaten und Bedienten hangen" (Bi. 61).

Eine wie große Rolle damals noch der Verstand bei seinem Kunstgenuß spielt, geht aus dem Urteil über seinen ersten Besuch in der Dresdner Galerie hervor: „Wir gingen in die berühmte Bildergalerie. Aber wenn man nicht genau vorbereitet ist, so gafft man so etwas an, wie Kinder eine Puppe. Eigentlich habe ich daraus nicht mehr gelernt, als daß hier viel zu lernen sei" (Bi. 49/50). Von einem naiven Gefühlsausbruch also keine Spur! Die Fülle erdrückt den Neuling, und der aufrichtige Kleist gesteht das ohne Umschweife ein; denn eine dunkle, unklare, romantische Gefühlsduselei war seine Sache nicht.

Spürt man an diesen Äußerungen den rationalistischen Geist,[1]) so kam auch schon mehrmals auf der Würzburger Reise der Anhänger klassischer oder sagen wir lieber Winckelmann-Goethischer Ästhetik zu Wort, wie sie in Berlin durch K. Phil. Moritz[2]) gepredigt worden war und auch Kleist wahrscheinlich auf diesem Wege (zumal durch die Berliner Zeitschriften) vermittelt wurde. So heißt es von der Zwickauer Marienkirche: „Wir sehen es gern, wenn mit geringen Kräften ausgewirkt wird, was große zu erfordern scheint" (Bi. 61). Bei der Leipziger Nikolaikirche wird es noch deutlicher: „Sie ist im Äußeren, wie die Religion, die in ihr gepredigt wird, antik, im Innern nach dem modernsten Geschmack ausgebaut. Aus der Kühnheit der äußeren Wölbungen sprach uns der Götze der abenteuerlichen Goten zu, aus der edlen Simplizität

---

[1]) Er zeigt sich sogar noch nach der ersten Pariser Reise, s. Kob. 59: „Ich bin diesmal auch in Karlsruhe gewesen, und es ist schade, daß Du diese Stadt, die wie ein Stern gebaut ist, nicht gesehen hast. Sie ist klar und lichtvoll wie eine Regel, und wenn man hineintritt, so ist es, als ob ein geordneter Verstand uns anspräche."

[2]) Vgl. Bi. 184: „Die griechischen Ideale"; „Die Mutter Gottes mit dem hohen Ernste, mit der stillen Größe."

des Innern wehte uns der Geist der verfeinerten Griechen an“ (Bi. 62). Wie weit liegt die Äußerung von den Ergießungen des Klosterbruders und Sternbalds ab: sie hat also Kleist damals entweder noch nicht gekannt, was das wahrscheinlichste ist, oder er lehnte sie altklug ab. Man erinnere sich auch an seinen Spott über die mittelalterlich-krummstraßige und dorfartig angelegte Stadt Würzburg (Bi. 65). Er vermißt die „Idee eines Ganzen“, die „Existenz eines allgemeinen Interesses“: „Das alles könnte man der grauen Vorzeit noch verzeihen; aber wenn heutzutage ganz an der Stelle der alten Häuser neue gebaut werden, so daß also auch die Idee, die Stadt zu ordnen, nicht vorhanden ist, so heißt das ein Versehen verewigen.“ Am Park in Steinhöfel[1]) erfreut er sich deshalb, weil „gleichsam jeder Baum, jeder Zweig, ja selbst jedes Blatt nach einer entworfenen Idee des Schönen gepflanzt, gebogen und geordnet zu sein scheint.“

Und doch nennt er diese Anlage „romantisch“ (Bi. 14). Dies Wort ist also damals für ihn überhaupt nur ein leeres Schlagwort, das er meist auf die Natur anwendet. Vgl. Bi. 57: „Wir sind durch ein einziges Tal gefahren, romantisch schön.“ Auch noch ein Jahr später verknüpft er nur eine sehr unklare Vorstellung mit diesem Wort. Denn am 16. Aug. 1801 (Bi. 218) nennt er spöttisch ein Pariser Fest romantisch, das im krassesten Widerspruch zu dem steht, wofür es sich ausgibt, und eine bewußte Selbsttäuschung der Teilnehmer offenbart. „Romantisch“ im Sinne von „poetisch“ oder in dem umfassenden Sinne von Jean Paul u. a. oder in der Parteibedeutung der Schlegel und ihrer Genossen wird man in seinen Jugendbriefen vergeblich suchen.

Um so bezeichnender ist es, daß die Wörter, die von jener Schule, besonders im Athenäum, geächtet waren, so daß sie bei ihren Anhängern nur noch ironischen Kurs hatten, bei Kleist in hohen Ehren standen: „vernünftig“ und „aufgeklärt“. Für das erste bedarf es keiner Beispiele; sie liegen offen zutage. Für das andere führe ich drei markante Stellen an. Am 15. September 1800 schreibt er aus Würzburg (Bi. 79): „Ja,

[1]) Es war noch dazu der erste englische Park in Deutschland, s. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. III, 343.

Wilhelmine, wenn Du mir könntest die Freude machen, immer fortzuschreiten in Deiner Bildung mit Geist und Herz, wenn Du es mir gelingen lassen könntest, mir an Dir eine Gattin zu formen, wie ich sie für mich, eine Mutter, wie ich sie für meine Kinder wünsche, erleuchtet, aufgeklärt, vorurteilslos, immer der Vernunft gehorchend, gern dem Herzen sich hingebend — dann, ja dann könntest Du mir für eine Tat lohnen, für eine Tat —." Und auch noch in Berlin, wo er doch bereits in dem „romantischen Zirkel der geistreichen Jüdinnen" verkehrte, schätzte er doch noch die rationalistische Aufgeklärtheit, rühmt er doch an Wilhelminens Freundin, ihrem „weiblichen Brockes", daß sie „Nutzen gezogen" habe aus dem Umgange mit „aufgeklärten Leuten" (21. Jan. 1801, Bi. 146). Ja noch in Paris sagt er: „Ohne Aufklärung ist der Mensch nicht viel mehr als ein Tier" (Bi. 207).

Hätte Kleist schon damals das Athenäum oder sonst ein programmatisches Werk der Schlegelschen Schule gelesen, dann konnte er dies anrüchige Wort nicht mehr in so ehrenvoller Weise verwenden. Von einem romantischen Einfluß kann also in dieser Zeit noch gar keine Rede sein trotz dem Verkehr in den jüdischen Salons; er schätzte deren „preziöses" Zurschaustellen ihrer Bildung nicht (Kob. 48); er war zu gesund für diese dekadente Kultur. Außerdem war er seinem Bildungsstande und vor allem seiner Anlage nach — er, eine echte „ernsthafte Bestie" im Sinne von Friedr. Schlegel, — ganz unfähig, mit Dingen überlegen zu spielen, die ihm als das Höchste galten. Allenfalls verdankt er diesen Kreisen den Hinweis auf Tiecks Don Quixote - Übersetzung und auf den Schlegelschen Shakespeare, den er, wie sein dramatischer Erstling zeigt, gründlich studiert haben muß, sowie ein tieferes Verständnis für Goethe, mit dem man dort bekanntlich einen überschwenglichen Kultus trieb.

Leider läßt sich aus seinen Briefen nicht nachweisen, welche von den Werken unseres größten Dichters er damals gelesen hat. In Würzburg hat er wahrscheinlich seinen Tasso vorgenommen. Denn wenn auch die dortige Leihbibliothek, wie er in einem hochdramatischen Gespräch mit dem Beamten (Bi. 76) launig hervorhebt, sein Verlangen nach Wieland,

Schiller und Goethe nicht befriedigen konnte, so mag er doch das Gewünschte aus der Lesegesellschaft erhalten haben, von der er in einem Briefe an Wilhelmine (Bi. 157) spricht. In dem ersten uns erhaltenen Briefe aus Würzburg (11. Sept. 1800) sagt er recht antiromantisch von den Zeremonien: „Sie ersticken das Gefühl. Sie beschäftigen unsern Verstand (!), aber das Herz bleibt tot. Die bloße Absicht, es zu erwärmen, ist, wenn sie sichtbar wird, hinreichend, es ganz zu erkälten. Mir wenigstens erfüllt eine Todeskälte das Herz, sobald ich weiß, daß man auf mein Gefühl gerechnet hat." Das klingt doch in der ziemlich gezwungenen Herbeiziehung gerade so, als wollte er eine eben im Tasso „gefundene Wahrheit" (s. o.): „Man merkt die Absicht und man wird verstimmt" schleunigst seiner Braut übermitteln. So wendet er auch ein Tassowort auf seine Schwester Ulrike an (an Wilhelmine 3. Juni 1801, Bi. 191): „Vieles mag sie besitzen, vieles geben können, aber es läßt sich, wie Goethe sagt, nicht an ihrem Busen ruhen." Ein andermal (Kob. 51) zitiert er Goethe unglücklich, indem er ihm fälschlich einen Spruch aus den Piccolomini (II. 6) zuschreibt. Trotz diesen spärlichen Zitaten dürfen wir getrost annehmen, daß er alles von Goethe gelesen hat, was ihm nur irgend zugänglich wurde.

Dasselbe gilt von Lessing und Schiller. L e s s i n g war ja der Gott der Berliner und überhaupt der märkischen Aufklärer, in deren Schule, wie wir oben sahen, der junge Kleist erwachsen ist. Zitate und wörtliche Anlehnungen treten in den Briefen zwar zurück, in den uns erhaltenen Werken findet sich aber mancher Anklang. Größer und fühlbarer ist jedoch der Einfluß des Ästhetikers Lessing. Betr. der Laokoonlehren s. Zs. f. dt. U. 1898, XII, 348 ff. Ebenso müssen wir ein intensives Studium der Hamburger Dramaturgie und der Literaturbriefe bei ihm voraussetzen. Vor allem scheinen mir Lessings tiefsinnige Anschauungen über die poetische Sprache, besonders im Drama, von Kleist in der Praxis (schon in den Schroffensteinern) aufs genaueste befolgt zu sein; s. den 51. Literaturbrief. Dann können wir auch den immer betonten romantischen Einfluß (s. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. IV, 441) hier gänzlich streichen, ja, man muß es sogar, da diese bewußte Sprach-

kunst Kleist längst vertraut ist, ehe er von den Romantikern beeinflußt sein kann (s. o.). Zeitlebens hat er Lessing studiert, zumal in der Phöbuszeit. Dies zeigen einige Epigramme. Was Kleist dem „unbefugten Kritikus“ (A. IV, 23) geantwortet hatte, das hatte ein vorsichtiger Popeübersetzer schon seinem Machwerk vorausgeschickt, worüber sich Lessing am Schluß des zweiten Literaturbriefes weidlich lustig macht. Doch das ist nebensächlich. Im Jahre 1807 erschien aber eine neue Auflage der Lessingschen „Sinngedichte“, so daß es nahe liegt, daß Kleist als Redakteur des Phöbus davon Kenntnis genommen hat und sie von neuem hat auf sich wirken lassen. Lessing braucht nämlich gern darin, offenbar der metrischen Bequemlichkeit und des komischen Klanges wegen, kurze Eigennamen wie Velt und Polt, Trill und Troll, Trix, Trux, Trax und Stax u. a. Den letztgenannten Namen benutzt auch Kleist in dem Epigramm „Das Horoskop“ und im „Glückwunsch“,[1]) das sich dadurch als sicher Kleistisch legitimiert. (Vgl. B. K. 383.)

Für Schiller siehe die Zusammenstellungen von Holzgräfe (Prgr. Cuxhaven 1902), der aber hie und da zu weit geht (erklärlich aus der Tendenz, Schiller gegen Mauerhof, Schiller und H. v. Kleist 1898, in Schutz zu nehmen, was aber eigentlich nach Minde-Pouets Rezension im Lit. Zentralblatt von 1899 überflüssig war) und besonders die trefflichen Sammlungen von Alb. Fries (Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. IV, 232 ff.), die mir eine eingehende Darlegung ersparen. Ich gebe nur einen kleinen Nachtrag, der uns Kleist als Schüler des Ästhetikers Schiller zeigt. Am eifrigsten muß er die berühmte Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung gelesen haben, da sie in Kleists Aufsatz über das „Marionettentheater“ und in dem „Brief eines Dichters an einen andern“ merklich nachklingt. In jenem wird ausdrücklich auf das Jahr 1801 hingewiesen, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß der Grundgedanke beider opuscula im Herbst 1801[2]) in seinem Ideenmagazin niedergelegt wurde bei der Lektüre von Schillers

[1]) E. Schmidt macht dieselbe Beobachtung, A. IV, 244 zu S. 42 f.

[2]) Ja, vielleicht schon im Frühjahr: vgl. die Klage an Ulrike, „daß die Sprache die Seele nicht malen kann“ (Kob. 45).

genialem Werke. In dem Aufsatz über das Marionettentheater heißt es: „Das Paradies ist verriegelt, und der Cherub steht hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ Das ist, wie mir scheint, die plastische Übersetzung folgender Stelle bei Schiller: „Sie (Blumen, Vögel, Bienen) sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen.“ Dies ist auch der Grundgedanke von Kleists Abhandlung. Man vergleiche hierzu besonders den Schluß, wo er noch einmal scharf formuliert wird: „Gar keins oder ein unendliches Bewußtsein, d. h. Gliedermann oder Gott.“ Ferner stelle ich ein Wort aus dem „Brief eines Dichters an einen andern“ mit einem aus der angeführten Schillerschen Abhandlung zum Vergleich nebeneinander:

Kleist: „Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich — ein wahrer — Übelstand. . . . Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn wie ein schlechter Spiegel gebunden hält und an nichts erinnert als an sich selbst.“

Schiller: „Wenn dort das Zeichen dem Bezeichneten ewig fremd und heterogen bleibt, so springt hier wie durch eine innere Notwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor und ist so sehr eins mit demselben, daß selbst unter der körperlichen Hülle der Geist wie entblößt erscheint. Eine solche Art des Ausdrucks, wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet, und wo die Sprache den Gedanken, den sie ausdrückt, noch gleichsam nackend läßt, da ihn die andere nie darstellen kann, ohne ihn zugleich zu verhüllen, ist es, was man an der Schreibart vorzugsweise genialisch und geistreich nennt.“

Die Übereinstimmung des Gedankens und der Anklänge sind, denke ich, evident. Kleist ist es so sehr um den nackten Gedanken zu tun, daß er sagt: „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte:

so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt."

Wir werden unten Gelegenheit haben, manches in Kleists Leben und Schaffen durch Schillersche Gedanken aus seiner naiven und sentimentalischen Dichtung zu erläutern. Jedenfalls war Schillers Einfluß auf Kleist ganz gewaltig. Wahrscheinlich hat er auch einige Stücke von ihm auf dem Theater gesehen, vielleicht schon als Offizier und bei seinem wiederholten Aufenthalt in Berlin, später in Weimar (?), Leipzig und Dresden; sagt er doch mehrfach in seinen Briefen, daß er darin gewesen sei. So hat er z. B. wahrscheinlich kurz vor seiner Abreise nach Paris die Uraufführung der Goethischen Bearbeitung von Voltaires Tankred erlebt, die in jenen Apriltagen stattfand.[1]) Dann findet auch der Ausruf: „Warum bin ich wie Tankred verdammt, das, was ich liebe, mit jeder Handlung zu verletzen" (Bi. 183) eine entsprechende Erklärung. Mir ist es um so wahrscheinlicher, als auch die Schroffensteiner, deren Plan auf jener Reise sich bildete und in Paris zur Ausführung kam, eine Tragödie des Mißtrauens sind, ebenso wie jenes Voltairesche Stück; damit will ich keineswegs bestreiten, daß Kleist Tasso schon früher gekannt hat (Goethes Werk mochte ihm diesen Dichter schon zum Studium empfohlen haben), wenn auch nicht in Griesscher Übersetzung, wie Weißenfels meinte (Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. 1887, I, 290).

Noch einen großen Mann müssen wir nennen, dessen Einfluß in jener Zeit eingesetzt hat: Jean Paul. Persönlich haben sie sich wohl nicht kennen lernen, wie aus einem Brief von Ch. v. Kalb an J. Paul zu erschließen ist (A. I, Einl. z. Fam. Schroff., S. 9. Anm.); doch mag ihn Kleist, bei dem wiederholten Aufenthalt des berühmten Romandichters in Berlin, einmal von fern gesehen haben. Jedenfalls aber hörte er viel von ihm reden, war Jean Paul doch in außerordentlicher Weise von den Berlinern gefeiert worden, und besonders von den Kreisen, in denen auch Kleist verkehrte. Vgl. Nerrlich, Jean Paul und seine Zeitgenossen. Frau von Berg z. B. suchte ebenso wie später für H. v. Kleist auch für Jean Paul beim

[1]) Wie ich nachträglich bemerkte, hat P. Hoffmann dieselbe Beobachtung gemacht, s. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. III, 355.

König eine Pension zu erwirken. Zum Überfluß verweise ich auf den Brief, den Kleists Freund Rühle v. Lilienstern 1808 an Jean Paul sandte (Nerrlich a. a. O. 63), in dem er ihn seinen längst geliebten Freund nennt, da es kein Wort gibt, „um das Verhältnis genau zu bezeichnen, in welches er sich durch einen langen Umgang mit seinem geistigen Konterfei eingeweiht hat". Darum kann wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß Kleist den berühmten Dichter früh kennen gelernt und in seinem Bildungseifer fleißig gelesen hat. Mag ihm auch seine schrankenlose Formlosigkeit zuwider gewesen sein, die Fülle von Gedanken und Anregungen und die unerschöpfliche Originalität wird er enthusiastisch bewundert und genossen haben. Auf eine merkwürdige Gedankenübereinstimmung in der Ästhetik, die wenigstens im Ausdruck wohl kaum anders als aus Kleistischer Abhängigkeit zu erklären ist, komme ich im zweiten Teile der Abhandlung zu sprechen. Vermutungsweise habe ich bereits angedeutet, daß der Ausdruck „Ideenmagazin" aus dem Hesperus stammt. Es wird sehr wahrscheinlich, wenn wir noch einige Stellen in diesem Werke berücksichtigen. So hat das Gebet an die Natur in Kleists Brief an Wilhelminens Schwester (Bi. 218), wie mir scheint, im Hesperus seine Wurzel. Man vergleiche nur die Gebete Viktors (im 28. Hdptg., ges. Werke 1841, VIII, 63) und die verschiedenen Emanuels im 34. Hdptg.: da ist die Form ganz klar gegeben. Aber auch einzelne Bilder stammen, so scheint es, daher, die dann Kleist zu einem gigantischen Gesamtbild zusammengeschaut hat. Den Kleistschen Feldern entsprechen bei Jean Paul die Berge als die „Altäre der Natur" (25. Hdptg.); Jean Paul nennt die Sterne „Altarlichter" (15. Hdptg.), Kleist den „Kronleuchter". Im 34. Hdptg. heißt es: „Die Augen waren Rauchaltäre, und Düfte gingen als Propheten den Gewitterwolken voraus." Kleist nennt die Jahreszeiten „Chorknaben, welche Düfte schwingen in den Rauchfässern der Blumen". Da bei Jean Paul die einzelnen Bilder ganz natürlich und zwanglos erscheinen, wie es die Gelegenheit gibt, während das Kleistische Gesamtbild mit einer künstlichen Gründlichkeit zusammengesehen, diese Naturanschauung aber doch recht ungewöhnlich ist, so dürfen wir wohl Kleists Abhängigkeit annehmen. Vielleicht

hat ihn auch überhaupt zu all seinen reichen Naturschilderungen auf der Würzburger Reise Jean Paul angeregt.

Am meisten wird sich Kleist an den verwandten religiösen und ethischen Anschauungen erfreut haben. Ich übergehe die sehnsüchtige Klage Klotildens (14. Hdptg.), daß das weibliche Geschlecht dem männlichen unterlegen sei in der Möglichkeit, zu der höchsten Bildung und damit zur höchsten Seligkeit (s. o. Wünsch) zu gelangen. Kleists Sternenglaube wird immer von neuem und immer schöner variiert. Im 4. Hdptg. „schaute Horion an die Sterne, deren erhebende Kenntnis sein Lehrer (gerade wie Philalethes seinem Karl, s. o.) schon damals in seine junge Seele angelegt hatte;“ er sagt zu Klotilden: „Die Topographie des Himmels sollte ein Stück unserer Religion sein; eine Frau sollte den Katechismus und den Fontenelle auswendig lernen.“ Im 15. Hdptg. behauptet Emanuel: „Bloß mit leeren Gräbern fliegt die Erde um die Sonne; denn ihre Toten stehen entfernt auf helleren Sonnen.“ Vgl. besonders den 34. Hdptg.

Wenn wir fragen, wann Kleist Jean Pauls Hesperus hat kennen lernen, so scheint vieles auf den Herbst 1800 zu führen. Den Ausdruck „Ideenmagazin“ gebraucht er am 18. November (Bi. 127), und in dem großen Hymnus auf Brockes (Bi. 157) erinnert eine Stelle über die Opfer der Freundschaft an den 32. Hdptg. Vielleicht hat Kleist das Werk durch ihn kennen lernen, der ja seinem ganzen Charakter nach zum Jean Paul-Schwärmer prädestiniert war.

Sei dem, wie ihm wolle, jetzt genügt mir die Feststellung, daß Kleist in dieser Zeit durch den Hesperus wahrscheinlich neue Anregungen für seine Religion gewonnen hat, und wir wundern uns nicht, daß sie die alte Macht, die in Würzburg einen Augenblick geschwankt hatte, in vollem Umfange wieder auf ihn ausübte. Am 13. November 1800 schreibt er an Wilhelmine über die Vernunftgründe, die ihm ein Amt verbieten; da heißt es unter anderem (Bi. 109): „Ich arbeite nur für meine Bildung gern, und da bin ich unüberwindlich geduldig und unverdrossen.“ — „Ich würde die Zeit meinem Amte stehlen, um sie meiner Bildung zu widmen.“ — „Zufrieden, mir wirklich Kenntnisse zu erwerben, bekümmert es mich wenig, ob

andere sie in mir wahrnehmen." S. 110: „Liebe und Bildung sind zwei unerläßliche Bedingungen meines Glückes." Bi. 111: „Durch untadelhaften Lebenswandel den Glauben an die Tugend bei anderen stärken, durch weise Freuden zur Nachahmung reizen, immer dem Nächsten, der es bedarf, helfen mit Wohlwollen und Güte — ist das nicht auch Gutes wirken? Dich, mein geliebtes Mädchen, ausbilden, ist das nicht etwas Vortreffliches? — Und dann mich selbst auf eine Stufe näher der Gottheit zu stellen — O laß mich, laß mich! Das Ziel ist gewiß hoch genug und erhaben, da gibt es gewiß Stoff genug zum Handeln — und wenn ich auf dieser Erde nirgends einen Platz finden sollte, so finde ich vielleicht auf einem anderen Stern einen um so bessern." Vgl. an Karoline v. Schlieben bei Bülow 197 und an Ulrike (Kob. 43). Aus diesem Briefe an Ulrike verzeichne ich noch folgende Stelle (43): „Wenn Du Dein Wissen nicht nutzen willst, warum strebst Du denn so nach Wahrheit? So fragen mich viele Menschen, aber was soll man ihnen darauf antworten? Die einzige Antwort, die es gibt, ist diese: weil es Wahrheit ist! — Aber wer versteht das?" — Bi. 135 beantwortet er die Frage: was ist tröstend? „In den Himmel zu sehen." Seine Religion ist „das, was er höher achtet als die Liebe" (Bi. 150).

Wenn wir diese Äußerungen eines für sein religiöses Ziel begeisterten Herzens aufmerksam überlesen, dann verstehen wir den furchtbaren Eindruck, den die Kantische „Kritik der reinen Vernunft" auf ihn machte. Der Zeitpunkt, wo er dies verhängnisvolle Kant-Studium begann, steht durch mehrere eigene Angaben fest: am 4. April 1801 schreibt er an Wilhelmine (Bi. 180): „Ach könnte ich vier Monate aus meinem Leben zurücknehmen", ein Schmerzensschrei, der sich meines Erachtens auf das Studium Kants bezieht. Am 22. März 1801 (Bi. 165) hatte er schon bemerkt: „Vor kurzem ward ich mit der neuen sogenannten Kantischen Philosophie bekannt." Dies „vor kurzem" wird noch genauer bestimmt, wenn wir einige Worte auf der Seite vorher damit kombinieren. Es heißt (S. 164): „Ja, allerdings dreht sich mein Wesen jetzt um einen Hauptgedanken, der mein Innerstes ergriffen hat, er hat eine tiefe erschütternde Wirkung auf mich hervorgebracht. — Ich weiß

nur nicht, wie ich das, was seit drei Wochen durch meine Seele floß, auf diesem Blatt zusammenpressen soll.“ Damit kämen wir auf Ende Februar als den Ausbruch der gefährlichen Krisis. Die zuerst zitierte Stelle gibt aber als Beginn des Studiums den Dezember 1800 an. In diesem Monat mag er jedoch nicht weit gekommen und gezwungen gewesen sein, nach den Weihnachtsferien, die er in Frankfurt verlebte, noch einmal von vorn anzufangen. So erklärt es sich, daß ihn erst Ende Februar Kants entscheidende Idee zu quälen beginnt.

Freilich schon Anfang Februar regten sich skeptische Gedanken in ihm, die vielleicht bereits auf dies Kantstudium zurückzuführen sind, wenn selbstverständlich auch die Notwendigkeit, seiner Schwester mitteilen zu müssen, daß er sich immer noch nicht für ein Amt entschieden hat noch auch entscheiden kann, zu seiner verdüsterten Stimmung in erster Linie beigetragen hat. Am 5. Februar 1801 klagt er nämlich seiner Schwester Ulrike, daß man sich nicht verständlich machen könne, weil „die Sprache die Seele nicht malen kann und nur zerrissene Bruchstücke gibt“.[1]) Kob. 46. „Ach, es gibt kein Mittel, sich andern ganz verständlich zu machen, und der Mensch hat von Natur keinen andern Vertrauten als sich selbst.“ Ganz deutlich wird es aus folgender Stelle: „Selbst die Säule, an welcher ich mich sonst in dem Strudel des Lebens hielt, wankt. — Ich meine die Liebe zu den Wissenschaften . . . Wissen kann unmöglich das Höchste sein, — Handeln ist besser als Wissen. Aber „ein Talent bildet sich im Stillen, doch ein Charakter nur in dem Strome der Welt.“ Zwei ganz verschiedene Ziele sind es, zu denen zwei ganz verschiedene Wege führen. Kann man sie beide nicht vereinigen, welches soll man wählen? Das Höchste oder das, wozu uns unsere Natur treibt? — Aber auch selbst dann, wenn bloß Wahrheit mein Ziel wäre — ach, es ist so traurig, weiter nichts als gelehrt zu sein!“ usw. Brockes' Lebensweisheit wird, wie man sieht, unserm Kleist nach der Abreise

[1]) Kleists Gefühle sind hier Goethischen ähnlich; man vergleiche, was Schuckmann an Reichardt schreibt (s. Bielschowsky, Goethe II, 15; vgl. auch Bismarck, Gedanken und Erinnerungen, Volksausgabe I, 197/8).

seines Freundes erst recht lebendig und setzt ihm gewaltig zu. Schon von Natur schätzte er den Charakter höher als das Talent; aber er schätzte sie eben beide. Da ihm aber die höchste Vollendung beider Ideale himmelweit voneinander zu liegen scheint, gilt ihm doch die geistige Produktion noch nicht als Handeln, so ist er in zweifelnder Pein, zwischen beiden wählen zu müssen, die doch nur vereint sein Glück gründen können. So spitzt sich ihm dieser Gegensatz zu dem von beschaulichem Gelehrtendasein und kräftigem Wirken im Staate zu. Aber noch ist sein Weltenglaube nicht erschüttert, noch ist Wahrheit sein Ziel, wenn auch nicht sein einziges mehr.

Nach einem langen Schweigen von fast sieben Wochen schreibt er wieder an Wilhelmine und Ulrike am 22. März 1801. In diesen sieben Wochen hatte er sich abgequält, die „neueste[1]) Philosophie" zu überwinden oder sich annehmbar zu machen. Alles umsonst. Der Gedanke, daß wir nur Menschenwahrheiten, nicht ewige Wahrheiten mit Sinnen und Vernunft erwerben können, erdrückte seine Seele. Denn damit war seinem ganzen bisherigen Streben der Stab gebrochen, und sein „einziges und höchstes Ziel war gesunken, er hatte keines mehr". Er fühlte sich tief in seinem heiligsten Innern verwundet. Keine Zerstreuung, die er suchte, half ihm. Er „versuchte sich zur Arbeit zu zwingen, aber ein innerlicher Ekel überwältigte seinen Willen". „Ach," seufzte er, „es ist der schmerzlichste Zustand, ganz ohne ein Ziel zu sein, nach dem unser Inneres froh beschäftigt fortschreitet." Drum macht er sich auf die Reise, einen neuen Zweck zu suchen, und schreibt seiner Braut: „Sobald ich einen Zweck gefaßt habe, nach dem ich wieder streben kann, so kehre ich um, ich schwöre es Dir." — Vor seiner Abreise schrieb er noch die „Geschichte seiner Seele" [2])

---

[1]) Fichte und Schelling galten damals noch als Kantianer, wenigstens für die Fernerstehenden, wie es Kleist durchaus war. Denn daß Kleist von Fichte, der nach dem Religionsstreit von Jena nach Berlin übergesiedelt war und das größte Aufsehen erregte, wenigstens gehört hatte, das ist selbstverständlich.

[2]) Vgl. Dessoir, Geschichte der neuen deutschen Psychologie I, 1902, 159: „Geschichte meines Herzens" 1763, von einem Veteranen des Siebenjährigen Krieges. — Anton Reiser v. K. Ph. Moritz 1785, IV, 10. — Garve, S. W. XII, 147/8: Vertraute Briefe an eine Freundin 1801.

an Rühle, die leider durch Frau von Hazas Nachlässigkeit verloren gegangen ist.

Daß Kleist an der Kantischen Philosophie scheiterte, ist aber nicht nur eine Folge der fast fanatischen Vertiefung in seine Religion; es lag auch zum guten Teil an seiner Begabung. Er war eben der geborene Dichter und konnte gar nicht anders als anschauen; auch in sein abstraktes, logisches Denken mischt sich die Anschauung; es hat bisweilen fast etwas Schülerhaftes. Man betrachte nur einmal die kleine Musterabhandlung im zweiten Brief an Wilhelmine über ein Thema, das er sich und seiner Braut zur „Übung der höheren Seelenkräfte und Auffindung einer interessanten Wahrheit“ gestellt hat; wie sophistisch wird doch die Aufgabe gelöst! Leicht ließe sich mit denselben Mitteln das Gegenteil demonstrieren. Und doch hält er seine Lösung für eine „interessante Wahrheit“; er hat also keine Ahnung von den Sophismen. Einem Sokrates hätte er damit nicht in die Hände fallen dürfen, da würde es ihm wohl ebenso kläglich ergangen sein wie dem Lysiasschüler Phädrus! Seine dialektische Gewandtheit wurde wohl durch solche philosophische Studien immer größer; sein Verstand wurde schärfer; seine Urteilskraft lebendiger; aber ein wirklich reines Nachdenken abstrakter Ideen war ihm unmöglich. Drum hätte ihm wohl auch ein intensiveres Studium Fichtes nicht genützt; im besten Fall hätte er seine Weltanschauung gläubig hinnehmen müssen; aber die absolute Abstraktheit des Systems mußte ihn zurückstoßen, und darüber hätte ihm wohl auch die tiefe Ethik, die junge, reine Herzen berauschen kann, nicht hinweggeholfen, wiewohl Kleist für sie prädestiniert war; Bi. 190 kommt er z. B. dem Fichtischen Gedanken von der individuellen Lebensaufgabe ziemlich nahe. Doch auch diesen gewaltigen Bildungsfaktor der Romantiker verwarf er zugleich mit Kant und kämpfte gelegentlich dagegen an. Für einen so anschaulich veranlagten Geist wie den Kleistischen war die kritische Philosophie nicht geschaffen, er bedurfte der dogmatischen, und hat sich ihr gar bald wieder zugewandt, wenn auch nunmehr bedingt.

Das einzige Gebiet der Philosophie, das ihm wirklich

zusagte und vertraut wurde, war die Ethik, mit ihr hat er sich am gründlichsten beschäftigt. Epikur, Leibniz und Kant erwähnt er selbst (16. u. 18. Sept. 1800, an Wilhelmine, Bi. 80 u. 82), ebenso wiederholt Rousseau; und die große Idee, von der er in Würzburg spricht (10. Okt. 1800, Bi. 99), ist wohl auch eine ethische Erziehungslehre für Frauen, die Mütter werden sollen (s. o.).

Wie weit Platner (besonders auch mit seiner Psychologie) direkt auf ihn gewirkt hat, bedarf noch einer genauen Untersuchung; jedenfalls hat Kleist mit seiner Schwester bei ihm vorgesprochen und eine Vorlesung angehört, auch rechnete er ihn unter die „Lehrer der Menschheit“ [1]) (vgl. Bi. 192). Indirekt hat ihn der berühmte Leipziger Philosoph beeinflußt, da sein Lehrer Wünsch höchstwahrscheinlich bei Platner studiert hat. Mit ihm berührt sich Wünschs subjektiver Eudämonismus in der Ethik, den wir auch bei dem jungen Kleist gefunden und wohl mit Recht auf seinen Frankfurter Lehrer zurückgeführt haben, mit ihm die physiologische Psychologie; auch Platner lehrte die Unkörperlichkeit der Seele, hielt aber ebenfalls an der Seelensubstanz fest, auch er betonte die Wichtigkeit der körperlichen Organe für die Seelenbildung; ebenso suchte er die Unsterblichkeit der Seele ontologisch zu beweisen und erneuerte zugleich mit Herder die alte Platonische Lehre, „daß ein allgemeiner Weltgeist alles in der Natur belebe“, in besonders hohem Grade die organische Natur. Und der „durch die Ernährung zum Nervengeist umgebildete Weltgeist, das Organ der Seele kann diese in andere Welten begleiten“, M. Dessoir a. a. O. Die Verwandtschaft mit Wünschs Seelenlehre und Gelehrtenreligion, die Kleist so begeistert aufgenommen hat, ist wohl klar. Darum wird dieser auch zu Platners Büchern gegriffen haben, und darum ist er auch wohl auf Wünschs Empfehlung hin

---

[1]) Unter ihnen nennt er auch den Göttinger Psychologen Blumenbach, den er ebenfalls besuchte. Dessen Hypothese vom „Bildungstrieb“ paßt sehr gut in Kleists Weltanschauung. Sein Buch „Institutiones physiol.“, das wiederholt aufgelegt worden ist (bis 1821), hat Kleist wahrscheinlich in der deutschen Übersetzung von 1789 oder 1795 (Wien) gelesen; vgl. M. Dessoir, Geschichte der neuen deutschen Psychologie 2. Aufl., Bd. I, 1902.

von Platner so freundlich empfangen worden. Von ihm erhoffte er wohl Heilung von seinen metaphysischen Leiden, fand aber wahrscheinlich nur Bestärkung in seinem ihm so furchtbaren Skeptizismus, den Platner nach seiner Auseinandersetzung mit Kant und seiner Abwendung von Leibniz in neuer Gestalt und mit neuer Begründung vortrug. Vergleiche seine damals viel, wahrscheinlich auch von Kleist gelesenen „philosophischen Aphorismen" (3. Aufl., 2. Bd. 1793 u. 1800). Zur Würdigung Platners und seines immensen Einflusses auf seine Zeitgenossen siehe M. Dessoir a. a. O. und Vjschr. f. wiss. Philosophie 1892, XVI, 76 ff.

Also für die nächste Zeit nach der Katastrophe huldigte Kleist einem gequälten Skeptizismus und sehnte sich bisweilen nach Bewußtlosigkeit. Doch scheint es mir ungerechtfertigt, wegen der bekannten Äußerung über den katholischen Gottesdienst mit E. Schmidt (A. 14*, Zeile 6) von einer „romantisch-klosterbrüderlichen Sehnsucht" zu sprechen, da ihm, wie wir sahen, die „romantischen" Erzeugnisse noch ganz fern standen; und es sei deshalb lieber an ein Schillerwort erinnert: „daß wir in gewissen moralischen Stimmungen des Gemüts wünschen können, den Vorzug unserer Willensfreiheit, der uns so vielem Streit mit uns selbst, so vielen Unruhen und Verirrungen aussetzt, gegen die wahllose, aber ruhige Notwendigkeit des Vernunftlosen hinzugeben" (Naive und sentimentalische Dichtung). Dieser moralischen Depression Schillers entspricht die intellektuelle bei Kleist auf ein Haar: wie jener Notwendigkeit für die Freiheit, so möchte dieser Bewußtlosigkeit für seine intensive Bewußtheit eintauschen; beides der Ausfluß einer vorübergehenden Stimmung.

Ich will nur noch kurz die wichtigsten Briefstellen, die seinen Skeptizismus zum klaren Ausdruck bringen, verzeichnen; sie im einzelnen genau zu zitieren, scheint mir überflüssig, da sie beinahe schon zum Überdruß abgedruckt sind: Bi. 170—2 (fatalistische Stimmungen über das Spiel des Zufalls, der ihn zur Pariser Reise zwingt); S. 173 und 177 (heiße Sehnsucht nach Ruhe); S. 186, 191 (Widerspruch von Handlung und Gefühl); S. 194, 199, 201, 202/3 (hinreißende Dialektik über Todesfurcht und Wert des Lebens; vgl. das Reiterlied in

Wallensteins Lager). S. 204 ff.: hier ist der Höhepunkt seines Skeptizismus und Relativismus und zugleich auch die Peripetie. Das Gefühl seiner Pflicht, der Verantwortung vor Gott und Menschen bringt ihn zur Umkehr. In demselben Atem, in dem er behauptet, daß Lebensgenuß der Preis des Lebens sei, spricht er doch auch von der Pflicht des Menschen, ihn zu verdienen. „Ja, es liegt eine Schuld auf dem Menschen, etwas Gutes zu tun!" (Vgl. Bi. 220/1.)

Damit war sein metaphysischer Kampf so gut wie entschieden. Hie und da flackerte zwar das alte Weh wieder auf, und es bedurfte noch des Zuspruchs manches guten Freundes und großen Mannes und nicht zuletzt der zwingenden Faust eines gewaltigen Schicksals, die sich fast zermalmend auf ihn und sein Vaterland legte, bis er ganz genas; aber dadurch, daß er sein schwankendes Lebensschiff wieder am Anker der festen Lebenspflicht barg, hatte er gewonnen. Und bald reden ihm die Sterne wieder ihre alte, heilige Sprache (vgl. Bülow 196): „Am Tage sehen wir wohl die schöne Erde; doch wenn es Nacht ist, sehen wir in die Sterne," 18. Juli 1801. — Ferner s. Bi. 216: nach den fatalen Großstadtgenüssen treibt es ihn „fort aus dem Getümmel unter den Himmel der Nacht, wo die Milchstraße und die Nebelflecken dämmern"; und als er in die Schweiz, „das neue Vaterland", trat, da „war eine finstere Nacht. Ein stiller Landregen fiel überall nieder. Er suchte Sterne in den Wolken und dachte mancherlei" (Kob. 60).

Vor allem beruhigte ihn, daß er sich endlich für eine bestimmte Lebensarbeit hatte entscheiden können. Mit dem Wissen war es nichts gewesen. Das wissenschaftliche Verstandesideal war in die Brüche gegangen; es ekelte ihn davor. Jetzt siegte das Ideal seines Freundes Brockes: er rafft sich auf zu einem Entschluß, zum Handeln. Und es ist selbstverständlich für den Rousseaujünger, daß er die ursprünglichste, natürlichste Aufgabe des Menschengeschlechts ergreift: den Boden zu bebauen. Die Landwirtschaft sollte sein Lebensberuf werden und ihn vollends von den bösen Zweifeln am Zweck und Werte des Lebens befreien.[1]) Diese Aufgabe steht zweifellos im Vordergrund und war durchaus ernst gemeint.

[1]) Vgl. Bi. S. 209 und 224 mit Goethes 10. venetianischen Epigramm.

Dennoch darf man nicht übersehen, wie schon auf der ganzen Pariser Reise (vgl. vor allem die Briefe an seine Braut über Dresden, den Gleimbesuch u. a.) allmählich zwar, doch in immer wachsendem Maße die Kunst seine Trösterin und Erlöserin wird; wie in ihm das erste, große poetische „Ideal“ (Bi. 223) erwächst: seine Familie Thierrez-Ghonorez, wo er alles niederlegen wollte und konnte, was ihn bedrückte. Die Landwirtschaft sollte ihm Haus und Familie sicher und fest begründen, seine Kunst sein Heim verschönen und seinen Ehrgeiz, den er trotz allem Streben nach der Palme des „Weisen“ nicht los werden konnte, befriedigen; ein mittelmäßiger Unterhaltungsschriftsteller wollte er nicht werden: da hätte er auch hierauf seinen Hausstand errichten können; sondern auch hier griff er nach den Sternen. Die harte Notwendigkeit zwang ihn, den für ihn so heilsamen, ökonomischen Plan aufzugeben, und zu dichten — um Brot! Damit beginnt die furchtbare Tragik seines Lebens.

II.

Erster nachhaltiger Einfluß der Romantik auf Kleist und seine kritische Auseinandersetzung mit ihr.

Wer einen tieferen Einblick in Kleists Seelenstimmungen gewinnen will, wie sie ihn bei seinem Eintritt in den Freundeskreis Zschokkes in der Schweiz (Winter 1801/2) durchfluteten, der muß einmal, nach kritischer Lektüre von Zollings in seinen Werturteilen fast ganz veraltetem, als Quelle aber immer noch nicht ganz entbehrlichem Buche „H. v. Kleist in der Schweiz" 1882, Zschokkes Selbstschau und seine erste Novelle „Alamontade"[1]) zur Hand nehmen. Im ersten Bande der fünften Originalauflage (1841) hat Zschokke dieser Novelle ein kurzes Vorwort vorausgeschickt, worin er angibt, daß er sie im Winter 1801/2 geschaffen habe, angeregt durch den „Umgang mit jenen Heimlichkranken, welche, umsponnen von Zweifeln, ihren Gott und ihre Lebensfreude verloren haben." Damit dürfen wir eine Äußerung des alten Zschokke zusammenstellen, wie sie uns Bülow a. a. O. 28 überliefert hat: „In seinem (Kleists) Wesen schien mir, selbst während der fröhlichen Stimmung seines Gemütes, ein heimliches inneres Leiden zu wohnen. Eben das zog mich an ihn; fast mehr als sein talentreicher Geist und sittlicher, edler Sinn. Es verlieh seinem Umgang die eigentümliche Anmut. Ich nahm den leisen Zug von Schwermut für ein Nachweh in der Erinnerung an trübe Vergangenheiten, welches junge Männer von Bildung in solchem Lebensalter oft zu ergreifen pflegt, woran ich selber gelitten

[1]) Vgl. Zolling a. a. O. 28.

hatte — Zweifeln und Verzweifeln an den höchsten Geistesgütern. Die Stelle in einem seiner Briefe, welche ich in meiner Selbstschau mitgeteilt habe, besonders der Vers und Kleists Wohlgefallen daran schien meinen stillen Argwohn zu bestätigen.“ Hiermit vergleiche man Zschokkes Selbstschau I. Teil 1843, 3. Aufl., 173 Anm. und 177 ff., und man wird sich der Erkenntnis nicht verschließen können, daß Zschokke seinen Alamontade unter dem Eindruck von Kleists Persönlichkeit schuf. Mag sein, daß er, wie Zolling a. a. O. 48 meint, Kleists „krankhaftes Schweigen“ ehrte (ich würde es lieber stolz nennen) und ihn nicht direkt ausforschte und zu heilen suchte; um so mehr war er bestrebt, ihm indirekt in poetisch-philosophischer Weise zu helfen.

So macht der Eingang der genannten Erzählung durchaus den Eindruck des Erlebten. Ebenso wie der Abbé Dillon, der Erzähler und Roderich über die letzten und wichtigsten Fragen philosophieren, so hatten es auch Zschokke, Wieland, Geßner und Kleist getan und wer sich sonst noch dazu einfand; und es scheint, als ob Zschokke wenigstens Kleists Persönlichkeit in Roderich hat festhalten wollen. Leider besaß er nicht die Schärfe und Treue des Auges, wie wir sie an Kleist bewundern; deshalb findet sich Fremdes in dem Bild. Dennoch darf man wohl manches für Kleist in Anspruch nehmen. So sagt Roderich, den der Erzähler ausdrücklich „Dichter“ nennt, in eben der elegisch Rousseauschen Stimmung, wie wir sie aus Kleists ersten Schweizer Briefen kennen: „Wie wenig gehört dazu, unterm Himmel glücklich zu sein! Man schmiege sich nur mit kindlichem Sinn an die Mutterbrust der ewig guten Natur. Sie ist tadellos, sie ist heilig; und wer sie liebt, den heiligt sie. Und das bange Herz, von düstern Leidenschaften bewegt, schläft ruhig am Mutterherzen, und die hundert hoffnungslosen Wünsche verschweben in einem Seufzer des innern Glücks.“ — Dann ist es auch eine echt Kleistische Situation, wenn es heißt: „Roderich starrte vor sich nieder, versunken in Nachdenken.“ Weiterhin beachte man die Genie- und Leutnantssprache: „Wie? Der Galeerensklave, von welchem Sie mir die erhabene Stelle vorlasen, da in dem Bündel von Zetteln? — Wahrlich es tut mir leid um den Kerl, daß er

sich mit seinem Genie zur Galeere brachte. Aus dem Menschen hätte etwas werden können." Ganz Kleistisch ist es auch, wie Roderich die Erhabenheit eines resignierten Trotzes zurückweist und nach illusionsfreier Erkenntnis der Wirklichkeit und Wahrheit hungert: „Ich bin nicht gefühllos genug (vgl. Schroff. 964ff.), um groß zu sein. Ich bin ein Mensch, und mehr möchte ich nicht sein. Ich will ja nichts, als daß ich in dem Weltall nicht die Rolle des Rasenden spiele, der alles draußen schöner sieht, als es ist. Ich will ja nichts, als daß die Außenwelt im Einklang sei mit meiner inneren Welt; daß meine Vernunft nicht trüge, und mein Herz mich nicht hintergehe usw." Aber eine poesielose, resignierte Greisenweisheit mag er nicht, vielmehr „sehnte er sich nach der dämmernden Kindheitswelt, nach dem Frühlingshimmel." „Eure Weisheit", so sagt er, „streift alle Blüten ab und bläset den Glanz aus der Natur und läßt das warme Herz erkalten." So erkennen wir in manchem Wort und Zug Roderichs unseren Dichter wieder.

Doch das ist weniger wichtig als die Erkenntnis, daß Kleist hier Gelegenheit fand, sich nochmals mit der Kantischen Philosophie auseinanderzusetzen. Denn das ist wohl der philosophische Kern des Alamontade. Daß dies mündlich im Disput mit Zschokke geschah, läßt sich freilich nicht mehr nachweisen, doch spricht Zschokkes Äußerung (Selbstschau 173, Anm.) nicht dagegen. Jedenfalls fand Kleist in dem fertigen Werke selbst eine genaue Besprechung und Auflösung seiner Zweifel, so daß er wenigstens darüber klar werden konnte, mochte er nun die Resultate annehmen oder zurückweisen. Manches, wie die Unbegreiflichkeit der Welt, nahm Kleist als Überzeugung auf, wie es ja noch in den Abendblättern deutlich wird (vgl. Alamontade 1. Buch, 8. Kapitel gegen Ende: 5. Orig.-A. 54/5 mit dem Aufsatz „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten" B. K. 566/7). Ob er freilich den Fichte-Kantischen Gedanken Alamontades, daß man Gott nicht anschaulich vorstellen dürfe, sondern nur denken könne oder vielmehr denken müsse, in der ziemlich verschwommenen Form und Vermischung mit andern Philosophemen wirklich verstanden und als richtig anerkannt hat, darf man billig bezweifeln, da der Dichter Kleist immer zur Anschauung drängt, so auch immer wieder,

wie wir bald sehen werden, auf seinen alten schönen Sternenglauben zurückkommt.

Das wäre für unsern Zweck hier etwa das Bedeutendste, was Kleist dem Umgang mit Zschokke verdankt; die anderen bekannten Anregungen und Unterstützungen des praktischen, welterfahrenen Mannes, der schon durch die bloße Erscheinung seiner tüchtigen Persönlichkeit und ihres kräftigen Wirkens unserm träumerischen Dichter wohltun mußte, interessieren uns hier nicht.

Wichtiger, weil sich seine Wirkung nicht nur auf den Menschen, wie die Zschokkes, sondern auf den Dichter erstreckt, ward für ihn Ludwig Wieland, der Sohn des großen Weimaraners. Über ihn siehe Zolling a. a. O. und die ganze Literatur, die sich an E. Wolffs Schrift „Zwei Jugendlustspiele Kleists" anschließt, vor allem Wukadinowićs Kleiststudien 1904. Aus jenen Werken erkennt man den gewaltigen Eindruck, den Kleist auf Ludwig Wieland gemacht hat. Umgekehrt ist seine Persönlichkeit nicht dazu angetan gewesen, um einem Kleist sonderlich zu imponieren, so sehr jenem daran gelegen war; denn er neigte etwas stark zur Wichtigtuerei. Immerhin scheint ihm Kleist eine große Anregung zu danken: die erste Vermittlung romantischer Ideen.

Denn wenn Zschokke in seiner Selbstschau 172/3 erzählt, daß ihn Wieland und Kleist mit seiner Vorliebe für Schiller verspottet und nur für Goethe, Tieck und die Schlegel geschwärmt hätten, so kann das nicht ganz zutreffen; hier muß ein Irrtum Zschokkes vorliegen. Denn es ist ganz ausgeschlossen, daß Kleist Schiller herabgesetzt und seine königliche Stellung in der deutschen Bühnenkunst verkannt habe. Mit welcher Begeisterung hatte er noch in Berlin von dem Don Carlos und erst recht vom Wallenstein gesprochen, den „man nicht lesen, sondern lernen müsse". Und was das Ausschlaggebende ist, die „Familie Ghonorez", die Kleist eben auf der Reise in Paris gedichtet hatte, ist der Grundstimmung nach sicher ein Patenstück der großen Schillerschen Trilogie. Kleist war Schiller großen Dank schuldig für viel Wahrheiten auf allen Gebieten, für viel Belehrung vor allem in der Kunst und Ästhetik und für so manche erhebende Stunde. Und Kleist

hatte viel, sehr viel Pietät. Sein Phöbus erkennt ja auch Schillers Größe rühmend und dankbar an. Das war nicht Politik Adam Müllers (Rücksicht auf Körner, Goethe und das große Publikum), sondern des andern Herausgebers, freilich von Adam Müllers Redeweise etwas gefärbte Überzeugung, die da zu Worte kam. Noch in den Abendblättern stellt er Schiller als Muster des Vortrefflichen neben Goethe, was selten ein Romantiker getan hat (A. IV, 148). Die Verunglimpfung Schillers, von der Zschokke spricht, ist also allein auf Rechnung des pietätlosen L. Wieland zu setzen, der ja selbst seinen großen Vater nicht schonte.

Im Lobe Goethes mögen sich beide, Kleist und Wieland, begegnet sein, wenn auch Kleist gewiß zurückhaltender, weil eben nicht schulparteiisch gewesen ist wie Wieland. Denn von Schulen und ihren Schlagworten mochte Kleist zeitlebens nichts wissen. Damit fällt auch die romantische Schwärmerei Wieland allein zu. Wohl kannte Kleist bereits die Namen von Tieck und Schlegel, auch mochte er die Don-Quixote- und Shakespeare-Übersetzung, vielleicht auch die eine oder andere Dichtung Tiecks studiert und genossen haben; ja daß er A. W. Schlegel im Herbst 1800 und Tieck im Frühling 1801 in den Berliner jüdischen Zirkeln begegnet ist, daß er sie von fern angestaunt und so seinem stillzehrenden Ehrgeiz neue Nahrung zugeführt hat, wäre immerhin möglich. Aber etwas sehr Charakteristisches der Schule, die kritischen Programmschriften, waren ihm noch fremd (s. o.). Denn es ist in seinen Briefen und Jugendschriften bis in die Schweizer Zeit nicht die leiseste Spur vom romantischen Geist zu finden, hingegen viel Antiromantisches, wie ich oben gezeigt habe.

Es ist also Ludwig Wieland das Verdienst nicht abzusprechen, Kleist in die bewegenden Fragen der Zeitliteratur, in den Ideenkreis der jüngsten Literaturrevolution eingeführt zu haben. Freilich war er als blinder Schwärmer zum Führer in ein noch dazu recht dunkles Gebiet keineswegs besonders geschickt; doch wann hätte Kleist eines Führers bedurft? Sein scharfer Verstand, sein illusionsfreier Blick, sein feiner Kunstinstinkt fand bald das Wesentliche, Gesunde, Zukunftträchtige und amalgamierte sich das seiner Natur Zuträgliche.

Immerhin ist Wielands Verdienst deswegen nicht klein und kann sich gegen den Tadel behaupten, daß er Kleists Familie Ghonorez verballhornt hat.[1])

Einmal hat er, wohl aus Erwägungen romantischer Ästhetik und dem Zeitgeist huldigend, den Dichter bestimmt, den Schauplatz der Tragödie ins romantische Schwabenland zu verlegen und so den Zuschauern näher zu rücken.[2])

Im übrigen ist in diesem Werke auch nicht die geringste Spur speziell-romantischen Einflusses zu entdecken. Die mannigfachen Übertreibungen mit E. Wolff „jugendliche Romantik" zu nennen, kann nur irreführen, da dieser Ausdruck offenbar ganz allgemein für die Jugendwerke der Genies aller Völker und Zeiten gelten soll, sich dann aber auf Kleists ungemein reifes Werk kaum anwenden läßt. Wir können also von den Schroffensteinern für unsere Untersuchung absehen.

Ferner wird wohl L. Wieland — und das ist weit wichtiger — seinen Freund auf das Guiskardproblem gebracht haben. Denn auch dies ist romantisch. „Die Leidenschaft zur Einheit war", wie R. Huch (Blz. d. R. 1899, 45) sagt, „die Seele der ganzen Romantik", und so hatte auch Fr. Schlegel schon früh die Notwendigkeit einer Vereinigung des Wesentlich-Antiken mit dem Wesentlich-Modernen eingesehen zur Erzeugung des höchsten, schönen Kunstwerks, wie er es denn selbst in seinem Alarkos zu schaffen versuchte; d. h. er forderte eine Synthesis des Objektiven und des Interessanten, des Typischen und des Charakteristischen, die Harmonie des Klassischen und Romantischen (vgl. Fr. Schlegel, über d. Stud. d. griech. Poesie) oder, wie R. Huch (Blz. d. R. 215) sagt: „Wenn man die Dichtung aller Völker und Zeiten durchgeht, so fragt man sich zaghaft, ob denn das Ungeheure möglich sei, daß zwei Dinge, die sich auszuschließen scheinen, von denen das Entstehen des einen durch das Aufhören des andern bedingt ist, verschmolzen werden? Denn interessant ist etwas ja eben, weil es nicht

---

[1]) Soweit muß man sich meines Erachtens E. Wolffs eingehenden Untersuchungen anschließen, vgl. Zs. f. Bücherfreunde Bd. II—IV, Hendel 1634, und A. I, 8; IV, 283, 285.

[2]) s. L. Tieck, Dramat. Blätter 1826, 238: „Wieland soll ihm geraten haben, die Personen zu deutschen zu machen" u. a.

schön ist, nicht seiend, weil es werdend ist! Wie soll das Interessante schön, das Werdende reif sein? Können wir hoffen, daß jemals die unendlich strömende Fülle unseres Gemütes von der harmonischen Rundung der Antike gefaßt werde?" (Vgl. Wilbrandt, H. v. Kleist, 175 ff.) Diese Frage drängte sich auch Kleist auf in dem Moment, wo er die romantischen Ideen durch L. Wieland kennen lernte. Freilich stellte er sie nicht so zaghaft; sondern von einem Hochgefühl dichterischer Kraft und künstlerischen Könnens durchdrungen und gestachelt von brennendem Ehrgeiz und nagendem Hunger nach Glück, forderte er von sich die Lösung dieser unendlichen Aufgabe. Er fühlte sich berufen, die Sehnsucht der Zeit nach dem dramatischen Messias zu erfüllen (s. Beilage) und das Drama zu schaffen, das wirkliche, echte Menschen charakteristisch wahr, nicht in idealer Verklärung, individuell, nicht typisch, in rücksichtsloser Leidenschaft, nicht in schöner „mâze" darstellte, und das doch durch die feste, edle, griechische Form höchste Wahrheit und reine Schönheit verband und so das Unendliche zur endlichen, faßlichen Anschaulichkeit brachte, ohne es in seiner Wesenheit zu vernichten.

Es ist gewiß nicht ohne Interesse, den Zeitpunkt genau festzustellen, wo sich Kleist für diese Aufgabe entschied. Früher hat man ihn in die Würzburger oder doch wenigstens in die Berliner Periode verlegen wollen, noch zuletzt wenig überzeugend Wukadinović in seinen Kleist-Studien 1904, 81; schließlich hat man sich auf Paris geeinigt, wo Kleist in einem Brief an seine Braut von einem Geisteskind in so überschwenglicher Weise spricht. E. Wolff hat nunmehr, wie mir scheint, endgültig festgestellt, daß die erste Beschäftigung mit dem Guiskard nur in die Zeit seines Aufenthaltes auf der Aarinsel fallen kann (vgl. Zs. f. Bfr. IV, 189 und P. Hoffmann Euphor. 1903, X, 139 ff.).

Stellen wir uns noch einmal in gedrängten Zügen den ganzen Verlauf vor. Ende Dezember 1801 kam Kleist in Bern an, um sich mit Zschokkes Hilfe ein Landgut zu suchen und inzwischen theoretisch Landwirtschaft zu studieren. Je geringer aber die Aussicht wurde, seinen Zweck zu erreichen, um so mehr mußte er daran denken, sich auf andere Weise sein

Brot zu verdienen, und um so fleißiger arbeitete er wieder an seiner Ghonorez-Tragödie, und nachdem er etwas genauer mit seinen Freunden bekannt geworden war, las er ihnen einige Szenen daraus vor, die allgemein gefielen und L. Wieland veranlaßten, seinem Vater von dem neuen großen Dramatiker vorzuschwärmen, Geßner aber bestimmten, Kleist seinen Verlag anzubieten. In diese Berner Zeit fallen auch andere Pläne und Entwürfe realistischen Stils wie Leopold von Österreich, Peter der Einsiedler und der zerbrochene Krug.

Kleist siedelte dann nach Thun über, um ungestört zu arbeiten. Dort vollendete er seine Familie Ghonorez, und nachdem er auf Drängen L. Wielands schon einen großen Teil an Geßner abgeschickt und Wieland nach dem Empfang desselben ihn brieflich oder mündlich[1]) bestimmt hatte, den Schauplatz des Stückes nach Schwaben zu verlegen, brachte er am 18. März 1801 den Rest selbst nach Bern. Jetzt erst fand die Gesamtvorlesung statt und erregte beim 5. Akt das unauslöschliche Gelächter. Kleist verlor damit die Lust an dem Werk und überließ es Wieland und Geßner, nach Belieben die Herausgabe mit allen notwendigen Änderungen vorzunehmen, ähnlich wie er später den zerbrochenen Krug Goethe und sein Käthchen Collin zur Theaterbearbeitung überließ.

Jetzt bekam er Muße, den romantischen Anregungen L. Wielands weiter nachzugehen, und so erfaßte er während dieses Berner Aufenthaltes und der Streiferei durch den Aargau (Kob. 74) die Idee des Zukunftdramas. Wahrscheinlich versorgte ihn Geßner mit den nötigen Büchern: den Horen und einigen Werken der Schlegel, bez. den Zeitschriften, in denen sie standen, wohl auch mit Sophokles' Ödipus, den er jetzt mit neuem Eifer studiert haben muß. In Paris hatte er ja schon griechischen Unterricht genommen, um die von allen großen deutschen Dichtern und Gelehrten gepriesenen Werke im Original lesen zu können. Einige Bücher, auf die er aus war, konnte er freilich nicht bekommen, und deshalb wollte er

[1]) Vgl. Kob. 75: „Zuweilen kommen Geßner oder Zschokke oder Wieland aus Bern"; das wird sich wohl auf diese Zeit beziehen, wo er noch in Thun selbst wohnte.

eigentlich sofort nach Wien reisen (Kob. 70), schob es aber dann im Vertrauen auf die Kraft seiner Phantasie auf: wie man, gewiß mit Recht, allgemein annimmt, wird sich das auf das Studium zu seinem Leopold von Österreich beziehen. Daher dürfen wir glauben, daß Kleist bei seiner Übersiedlung auf die Deloskainsel (Anfang April) außer dem Guiskard auch Leopold von Österreich und Peter den Einsiedler bestimmt hatte, um an ihnen die Idee der Verschmelzung des Wesentlich-Antiken und Wesentlich-Modernen zu verwirklichen. Denn nur auf die innere Form kam es an; der Stoff war ja ganz gleichgültig und machte ihm nie Schwierigkeiten, weil er nur die Helden und den Geist der Zeiten aufgriff, alles Detail aber frei erfand, es also nicht nötig hatte, sich mit einer rohen Masse von Einzelheiten abzufinden. Zwei Monate, April und Mai, arbeitete er mit allen Kräften und wahrscheinlich anfangs mit bestem Erfolg. Denn nach vierwöchentlicher Arbeit hoffte er, daß er in sechs Wochen über den Berg sein werde, wie aus der Bemerkung an Ulrike hervorgeht, daß er „in etwa sechs Wochen wenigstens ein Dutzend Briefe schreiben werde“, nachdem er sich unmittelbar vorher entschuldigt hat, daß er seinem Bruder Leopold nicht schreibe, weil es ihm eine erstaunliche Zerstreuung mache, die er meiden müsse (Kob. 76). Es kam anders. Die Überanstrengung warf ihn aufs Krankenlager. Wenn wir den Gerüchten glauben dürfen, hat er zuvor seinen Guiskard das erstemal verbrannt. Nach seiner Genesung begann er sein Werk von neuem; denn Ulrike, die auf seinen Hilferuf an Pannwitz herbeigeeilt war, fand ihn bereits wieder in eifrige Arbeit vertieft (Euphor. X, 105 ff.). Seine nächsten Lebensjahre standen bekanntlich völlig unter dem Bann seiner Idee. Sie können wir deshalb hier kurz abtun. Dokumente irgend welcher Art, aus denen man romantische Studien erweisen könnte, liegen ja leider nicht vor.

Gleichwohl darf man so viel sagen: durch den Umgang mit dem alten Wieland, dem die beiden Schlegel so schlimm mitgespielt hatten, wird Kleists Verhältnis zur romantischen Schule nicht inniger geworden sein. Man bedenke auch, welches Fiasko die beiden Schlegel soeben als Dichter in

imar gemacht hatten, als Kleist dahin kam. Noch wirkte
heillose Skandal der Lucinde nach, der nüchterne Ion
lhelms konnte ihn nicht vergessen machen, Friedrichs Alarkos,
die Verschmelzung Äschyleischer und Calderonscher Tragik
Kobersteins Gesch. d. dt. Nat.-Lit. IV, 824) darstellen
llte, erregte ein allgemeines Gelächter der Verachtung. Bei
leist, der gewiß mit Stolz die ungeheure Überlegenheit seines
önnens empfand, wird es ein Lächeln des Mitleids und Be-
auerns gewesen sein und ihn in dem Entschluß, seine eigenen
Wege zu gehen, nur bestärkt haben. Der feinsinnige Wieland
war aber der rechte Mann, ihn vor Einseitigkeiten zu bewahren
und ihm zu zeigen, wie man überall das Schöne und Gute
herausfinden kann, was freilich schon in Kleists liebevoller
Natur lag. Seine klassischen Studien durften der Unterstützung
des alten Meisters sicher sein.

Welches Verhältnis Kleist zu den andern großen Weimaranern einnahm, ist nicht sicher zu ermitteln. Wahrscheinlich hat er bei Goethe und Schiller nur die übliche Anstandsvisite gemacht, wie sie in der kleinen Stadt von Gebildeten und Standespersonen erwartet wurde. Jedenfalls kam er nur als Herr von Kleist und nicht als Dichter der Schroffensteiner, ausgestattet mit reichen literarischen Plänen, vgl. Rahmer a. a. O. 25. Jener bekannte Ausspruch in der Rezension von Tiecks dramaturgischen Blättern 1827 (Hempel 28, 755) kann sich, wie der Zusammenhang klar ergibt, nur auf Kleists Schriftstellerei beziehen; und da er bei Wieland wohnte, ist es an und für sich sehr wahrscheinlich, daß er die beiden Dioskuren gemieden hat, mit denen damals Wieland als ein von Goethe um Schillers willen Zurückgesetzter in keinem erfreulichen Verhältnis stand. Schiller hat er allenfalls vor seiner Abreise besucht und einen Gruß an Körners mitgenommen, wenn das Gerücht bei Bülow, er sei durch Schiller dem Körnerschen Kreise warm empfohlen gewesen, etwas auf sich hat. Denn es ist mir doch sehr zweifelhaft, ob er bei seiner plötzlichen Abreise aus Weimar dazu Zeit und Lust hatte (Kob. 82). Auch ihn wird er von fern bewundert und seine neuesten Werke studiert haben. Merkwürdig, daß er der Uraufführung der „Braut von Messina“, die am 19. März 1803

stattfand, sichtlich aus dem Wege ging, indem er vorher nach Leipzig abreiste.[1]) Er hätte auch der Vorlesung am 4. Februar beiwohnen können (s. Goedeke V, 84), wenn er überhaupt noch Interesse für die Umwelt gehabt hätte. Er war aber durchaus in seine Idee vertieft, so daß er nur selten wie im Traum in die Wirklichkeit zurückkehrte; vgl. den Brief Wielands bei Bülow S. 34 und Kob. S. 81: „Die Mara hat anderthalb Meilen von mir gesungen (in Weimar), und wahrhaftig, sie hätte in dem Kruge von Osmannstädt singen können; es ist noch die Frage, ob ich mich gerührt hätte“.

Wenn also gegen eine persönliche Bekanntschaft mit Goethe und Schiller alles spricht, so ist eine solche mit Herder sehr wahrscheinlich. Einmal standen sich in dieser Zeit der intimsten Freundschaft Goethes mit Schiller die von jenem infolgedessen etwas zurückgesetzten Vertreter einer älteren Periode deutscher Dichtung, Wieland und Herder, besonders nahe. Der aufmerksame Wieland wird seinen jungen Freund gebeten haben, den verbitterten und deshalb vereinsamten Mann durch seinen Besuch zu erfreuen. Außerdem weist die Erwähnung Garlieb Merkels in Kleists Briefen darauf hin (Kob. 81 und 85). Diese Begegnung wäre deswegen nicht belanglos, weil sie wahrscheinlich Kleists philosophischen Standpunkt gegen die Kritik der metaphysischen Probleme und für die Leibnizische Weltanschauung dauernd gefestigt und ihm endgültig den Frieden vor derartigen verstandeskalten, poesiefeindlichen Erkenntnissen gegeben hat. Er durfte dann, durch Herders Autorität gestützt, wieder fest glauben an die Möglichkeit einer anschauenden Erkenntnis der Wahrheit und ihrer Unvergänglichkeit nach dem Tode. — Höchstwahrscheinlich verdankt er ihm auch eine neue Anregung für sein Käthchen von Heilbronn, da Herder gerade damals G. Forsters Übersetzung von Kalidasas Sakuntala neu herausgab und, mitteilungsbedürftig wie er war, von dieser erhebenden Arbeit, die seine These von der Poesie als einer Völkergabe so schön

---

[1]) Am 26. Februar 1803 kam er dahin mit einem Empfehlungsbrief Wielands an Göschen, s. Schnorrs Archiv f. Lit.-Gesch. XV, 263.

belegte, wahrscheinlich zu seinem jungen Besuch gesprochen hat. Bestimmte Einflüsse auf das Käthchen lassen sich bei Kleists origineller Gestaltung begreiflicherweise nicht ermitteln. Immerhin darf man solche Anregung durch stimmungsverwandte Poesie nicht zu gering anschlagen. — Vielleicht hat Kleist hier auch Gries und seine Übersetzungen kennen lernen, vor allem den vielbewunderten Tasso. —

Von den nächsten Monaten in Kleists Leben läßt sich nicht viel für unser Thema ausmachen; es war ja die Zeit des peinvollsten Ringens um den höchsten Ehrensitz auf dem deutschen Parnaß. Höchstes Selbstgefühl und tiefste Verzweiflung wechselten unaufhörlich, je nachdem er einen Schritt breit an Boden gewann oder verlor. Natürlich ist bei solchem Seelenaufruhr ein tieferes Eingehen auf die Interessen anderer und überhaupt ein fruchtbares Studium undenkbar. Darum wies er Fouqué in Dresden so schroff zurück und sprach mit ihm über Kriegskunst (s. u.). Darum wird er auch die Begegnung mit dem berühmten Romantiker Tieck damals nur im Traum erlebt haben; irgend welcher Einfluß auf sein Schaffen von dieser Seite ist ganz ausgeschlossen. Jedenfalls hat auch Tieck damals noch gar keine Notiz von Kleist genommen, und für den Verkehr der beiden Männer kommen also nur die wenigen Wochen im Sommer 1808 in Betracht. Daher tragen Tiecks sämtliche Äußerungen über Kleist einen so abgeleiteten Charakter, daß man wohl behaupten kann: er hat Kleists Bedeutung bei Lebzeiten durchaus nicht erkannt und gewürdigt.

Kleists rastloses Wandern dem Idealbild nach können wir hier nicht weiter verfolgen. Es ist ja auch oft genug geschildert worden. Zusammenfassend können wir nur bei diesem Werke auch wieder sagen: die romantische Schule hat, wie wir oben sahen, keinen weiteren Anteil daran als die Stellung der Aufgabe; die Lösung war, wie das Guiskard-Fragment zeigt, von der des Alarkos himmelweit entfernt, und auch im einzelnen bemerkt man nicht den geringsten Einfluß der Schlegel, Tieck, Novalis oder Zacharias Werner.

Das Zusammentreffen mit den Dichtern des romantischgesinnten Sternbundes 1804 bedeutet für Kleist auch nur

eine Episode; er gestand ihnen nicht einmal, daß er schon ein Werk dem Publikum übergeben habe, und galt ihnen nur als ein „Liebhaber der Kunst“. Immerhin mögen sie ihn mit ihrem romantischen Ideengemengsel überschüttet und zu eifriger Lektüre der neueren romantischen Literatur angeregt haben. Man wird überhaupt nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß Kleist die Ruhe, die er seiner Produktionskraft gönnen mußte, durch eine umfassende Lektüre erträglich hinzubringen, sowie die mancherlei Jämmerlichkeiten, die er bei seiner erzwungenen Bewerbung um ein Amt bis zur Hefe auskosten mußte, so zu vergessen suchte. Diese Beschäftigung setzte er wohl in Königsberg fort. Denn mag ihn auch die Vorbereitung fürs Examen und die Bureaugeschäfte sehr viel und gerade die beste Zeit weggenommen haben, ein völliges Aufgehen darin sollte man doch nicht annehmen. Man darf nicht vergessen, daß er in Königsberg in literarisch-interessierten Kreisen verkehrte und so schon durch seine Stellung gezwungen wurde, mit Kunst und Literatur Fühlung zu behalten, umsomehr, da man seine literarischen Neigungen kannte und von der Königin ermuntert sah! Überdies berichtet Tieck, daß er sich schon 1804 wieder mit poetischen Plänen trug und eben hier in Potsdam von Pfuel den Stoff zum Kohlhaas erhielt (S. Schr. 1826, XIV).

So kommen wohl neben den Meisterwerken Schillers, Goethes und Jean Pauls die Produkte der Romantiker für seine Lektüre in erster Linie in Betracht. Von Schiller und Goethe können wir hier absehen (s. o.). Über Jean Paul müssen wir aber unsere obigen Bemerkungen in nicht unwesentlicher Weise ergänzen. Im Jahre 1804 war seine „Vorschule der Ästhetik“ erschienen und hatte in der ganzen literarischen Welt Aufsehen erregt: hier sprach ein bedeutender Dichter aus seiner reichen Erfahrung über die tiefsten Fragen der Kunst, vor allem gegen die zahllosen philosophischen Konstruktionen und Gesetze, die scharfsinnige Theoretiker der Praxis aufzwingen und mit denen sie das reich sprudelnde Leben in starre Systeme einklammern wollten. Dieser gesunde Realismus, diese echt poetische Liebe für das wahrhaft Lebendige, wenn es auch allen willkürlichen Normen strenger Kunstgesetzgeber

Hohn sprach oder, noch besser, sie mit schalkhaftem Humor verlachte: das war nach dem Herzen unseres Kleist; diesem Buche muß er entgegengejubelt haben, mochte auch sein reicher Kunstverstand in die eine oder andere Meinung nicht einstimmen: es war ja nur eine persönliche Ansicht, sie wollte sich ja niemandem als unumstößlich aufzwingen. Aber wer beweist uns, daß Kleist diesem Buch begegnet ist? Ich glaube, daß man sich hier nicht nur auf Kleists Bekanntschaft mit Jean Paul berufen muß (s. o.), sondern daß uns das Werk selbst einen Fingerzeig gibt.

In der Vorrede heißt es nämlich: „Wenn die transzendente (Ästhetik) bloß eine mathematische Klanglehre ist, welche die Töne der poetischen Leier in Zahlenverhältnisse auflöset, so ist die gemeinere nach Aristoteles eine Harmonistik (Generalbaß), welche wenigstens negativ tonsetzen lehrt.“ Mit diesen Worten stelle ich die bekannte Äußerung Kleists über den Generalbaß (aus seiner letzten Zeit) zusammen: „In diesem Falle (wenn ihm „einmal ein recht heiterer Genuß des Lebens zuteil würde“) würde ich die Kunst vielleicht auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen und mich, außer einigen Wissenschaften, in denen ich noch nachzuholen habe, mit nichts als mit Musik beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben — mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage (Goethe!) —, der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind“ (Tieck a. a. O. XXIII). Sollte Kleist zu dieser Ausdrucksweise nicht durch die angeführte Jean Paul-Stelle angeregt sein? Denn wenn auch zugegeben werden muß, daß Kleist gute musikalische Gaben[1] hatte, in der Theorie scheint er doch nicht bewandert gewesen zu sein, da er nach der mündlichen Überlieferung, wenigstens

[1]) Brentano nennt ihn auf Grund von Pfuels Mitteilung einen „der größten Virtuosen auf der Flöte und dem Klarinett,“ s. Beilage.

als Offizier, ohne Notenkenntnis musiziert hat. Wahrscheinlich hat ihn erst jener Hinweis Jean Pauls und dann später der Verkehr bei Körners, mit Bettina und Henriette Vogel zu solchem Studium angeregt. Betreffs der Erklärung jener merkwürdigen Äußerung unseres Dichters vgl. A. I, 31.

Wenn man weiter berücksichtigt, daß Jean Paul Kleists Schroffensteiner zwischen Novalis' Werken und den Söhnen des Tals in seiner Vorschule erwähnt (A. I. Einl. d. Schroff. 9,*) worauf ein so begeisterter Verehrer und eifriger Leser Jean Pauls wie Rühle von Lilienstern (s. o.) Kleist aufmerksam gemacht haben muß, so darf man wohl behaupten, daß dieser die Vorschule sicher gelesen hat und durch dies geistreiche Buch wieder einmal Gelegenheit erhielt, die ästhetischen Anschauungen der Zeit an sich vorüberziehen zu lassen. Durch Beachtung von Winken wie dem vom Generalbaß hat er dann seine praktisch bewährte Kunstanschauung gefestigt. Die Musik hatte für ihn einen ganz anderen Wert als etwa für die Romantiker, die sie wegen der Unmittelbarkeit und tiefen, aber auch dunklen Kraft ihrer Gefühlswirkung zur Mutter aller Künste, zu ihrer Kunst machten und sich bestrebten, auch ihre Poesie Musik werden zu lassen. Das hat Kleist nie gewollt; jede Zeile von ihm beweist das. Denn nie erstrebt er eine rein musikalische Wirkung wie etwa Tieck, nie berauscht er sich am bloßen Klang der Worte und Satzgefüge, sondern das erste und letzte, wonach er strebt, ist immer das Bild und die plastische Gestalt. Ihm kam es allein darauf an, jene innere Festigkeit der Musik bei der Komposition auch für die Poesie zu gewinnen, eine sorgfältig ausgebildete Technik mit bestimmten Formeln für die einzelnen Gattungen, eine Feststellung sicherer Kunstmittel für die verschiedenen Gefühle, Stimmungen, Situationen usw., um so aus der Unsicherheit beim Schaffen herauszukommen, um so für das lichte Reich des Bewußtseins eine neue Provinz zu gewinnen. Die Gesetze der Architektonik waren es also, die er suchte.

Außer dieser allgemeinen Anregung verdankt Kleist dem fränkischen Dichter jedenfalls auch viel Einzelerkenntnisse, so vor allem die des Komischen, das hier zum erstenmal von einem Ästhetiker mit aller Schärfe und großem Tiefsinn

untersucht wird. Vieles, was gewiß schon dunkel in ihm lag, wird ihm hier erst klar geworden sein; und so finden Sätze wie dieser: „Das Komische wohnt wie das Erhabene nie im Objekte, sondern im Subjekte" in Kleists Komödien eine reiche Bestätigung; verehren wir doch in ihm den größten und fast einzigen Meister der Charakterkomödie. — Nebenbei sei nur darauf hingewiesen, daß er wie R. Steig B. K. 329 ff. ausführt, in der Pädagogik selbständig zu ähnlichen Anschauungen wie Jean Paul gekommen ist und seinen pädagogischen Oppositionsartikel in den Abendblättern „Allerneuester Erziehungsplan" mit dessen Siegel „Levanus" gestempelt hat.

In die Königsberger Zeit fällt, wie schon oben angedeutet, auch die endgültige theoretische Auseinandersetzung mit der Romantik.

Schlegelsche Einflüsse lassen sich nirgends nachweisen; doch hat sich Kleist mit den beiden großen Kritikern der „Schule" beschäftigt, weniger mit ihren poetischen Versuchen, von denen wir schon oben sprachen (auf den Ion kommen wir noch gleich beim Amphitryon zurück), umsomehr mit ihren kritischen Schriften und Aphorismen. Denn das mit dem leisen Tadel der paradoxen Lehrform verbundene Lob, das er dieser Schule zuerteilt, geht, wie ich meine, auf jene espritvollen Menschen. Vgl. A. IV, 149/50: „Aber diese Unempfindlichkeit gegen das Wesen und den Kern der Poesie, bei der bis zur Krankheit ausgebildeten Reizbarkeit für das Zufällige und die Form, klebt Deinem Gemüt überhaupt, meine ich, von der Schule an, aus welcher Du stammst; ohne Zweifel gegen die Absicht dieser Schule, welche selbst geistreicher war als irgend eine, die je unter uns auftrat, obschon nicht ganz, bei dem paradoxen Mutwillen ihrer Lehrart, ohne ihre Schuld."

Vielleicht geht das auch mit auf Novalis.

Nach R. Weißenfels (Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. I, 273 ff. und N. F. I, 301 ff.) hat unser Dichter schon sehr früh seine Bekanntschaft gemacht und ist in große Abh[illegible]
getreten. Doch sind seine Beweise hierfür [illegible]
Denn der Satz: „Hardenberg-Novalis, [illegible]
sagen wirst, daß Du ihn nicht kenns[illegible]
keineswegs aus, daß Kleist Novalis' [illegible]

zusammen in Königsberg gelesen hat, sondern nur soviel, daß er die Kenntnis eines so berühmten Mannes für selbstverständlich hält. Auch der Antrag der Hardenbergschen Familie, eine Prachtausgabe der Werke ihres großen Sohnes zu veranstalten, beweist nimmermehr, daß Kleist als ein besonderer Verehrer des Verstorbenen bekannt war. Vielmehr verdiente Adam Müller dies Vertrauen, und an ihn wird auch der Antrag ergangen sein. Ferner ist es verfehlt, den Pantheismus im Amphitryon und die Todesart Penthesileas auf Novalis zurückzuführen. Jener war ihm längst durch Wünsch (s. o.) und das Studium der griechischen und deutschen Klassiker und Philosophen vertraut geworden (s. Zs. f. vgl. Lit.-Gesch., N. F. XVI, 72), und diese kann sehr wohl eine Erfindung Kleists sein.

Denn, wie wir oben gesehen haben und unten weiter sehen werden, lag ihm nichts ferner als der Fichtische Gedankenkreis. Nicht durch philosophische Schlußfolgerungen, sondern durch intensivstes Miterleben des furchtbaren Schicksals der unglücklichen Penthesilea kam er zu diesem ungewöhnlichen Ausgang. Und überdies: nicht die Allmacht des Gedankens und Willens wie bei Fichte und Novalis, sondern — echt Kleistisch — die des Gefühls wird in Penthesileas Tod zur Anschauung gebracht. Ihre leidenschaftlich fühlende Seele versenkt sich in das Meer des urgewaltigen Schmerzes und erstarrt darin, denn ihr innerstes Wesen ist ja das zu Tode getroffene Gefühl.

Penthesilea sieht ihr ungeheures Leid plastisch vor sich und schaut ihm in die unergründlich tiefen Augen: sie üben die Suggestion des Todes auf sie aus. Und diese wirkt auch augenblicklich, während der Vorgang in Goethes Wahlverwandtschaften (Ottilie) viel gewöhnlicher und rationalistischer ist: ein zwar gewolltes, aber ganz allmählich wirkendes Abhärmen, das den Tod zur Folge hat. Hier kann man eine leichte Verwandtschaft mit Novalis-Fichtischen Ideen feststellen, denn der Wille ist dabei ein entscheidender Faktor; in der Penthesilea aber nicht: man darf sich durch die Kleistische Bildersprache nicht verführen lassen. Es ist weiter nichts als echt-poetische, plastische Anschauung des Gefühls. Denn Penthesilea gibt sich nicht selbst den Tod, sondern eine fremde

Macht tötet sie: ihr entsetzliches Geschick. Eine Flut von Gefühlen, die immer stärkere Quellen verstärken, reißt sie mit fort in das Meer der Todesnacht.

Oder ohne Bild: Penthesilea hat es nicht in ihrer Hand, ob sie ihr Leben erhalten oder ob sie sterben will; sie ist völlig willenlos einem starren Schmerz ausgeliefert, an dem sie erstickt. Von irgend einem Entschluß zu sterben kann gar keine Rede sein: diese höchste Bewußtheit ist der Tragödie der elementaren Leidenschaft durchaus wesensfremd; sie hat darin keinen Raum. Hier herrscht kein starker Verstand, kein starker, bewußter Wille; sondern hier glühen nur verzehrend starke Gefühle und dämonische Triebe, mit einem Worte: hier regiert fessellose Leidenschaft. Und so ist es auch am Schluß der Tragödie ein von ihrem Geschick erzwungenes, dämonisch-leidenschaftliches Hineinwühlen in den herzzerreißenden Seelenjammer, das Penthesilea von ihrem qualvollen Dasein erlöst, nicht eine starkgeistige Beherrschung dieses Jammers, die ihr das eigene Herz mit ungeheurer Energie zum Ziel böte. — So ist Kleist hier nicht von Novalis abhängig. Auch sonst nicht.

Dennoch ist es interessant, einige Ähnlichkeiten in ihren Anschauungen zu beobachten, zu denen sie durch gemeinsame Urquellen oder ähnliche Erlebnisse gekommen sind. So ist die Identifizierung von Schicksal und Gemüt (Kob. 69) bei Kleist ebenso erlebt wie bei Novalis. Das Streben nach Vervollkommnung, die hohe Wertung der Mutterschaft, die Lehre von der Wechselwirkung des Physischen und Psychischen (s. o.) und der wechselseitigen Erklärung von Natur und Moral, ja auch manches in dem Sternenglauben u. a. verdanken sie — unabhängig voneinander — ihrem Jahrhundert; und aus den Unterschieden, die trotz den Ähnlichkeiten immer wieder sichtbar werden, erkennt man leicht, daß ihre Überzeugungen durch ganz verschiedene Medien hindurchgegangen sind: die von Kleist durch die dogmatische (Leibniz), die von Novalis durch die kritische (Fichte) Philosophie, so daß die Resultate ihres Denkens sich wohl öfters gleichen, ihre Begründung aber recht verschieden ist. Wahrscheinlich erklärt sich jene gleiche Beantwortung wichtiger Fragen trotz verschiedener Begründung aus verwandter Naturanlage.

Von dem, was allen genialen Dichtern gemeinsam ist, wie Kindlichkeit, Wirklichkeitssinn, Fassungskraft, Gestaltungskraft und Drang nach Wissenserweiterung, können wir freilich schweigen, vielleicht auch von der didaktischen Neigung, die auch damit zusammenhängen mag; aber beide waren Familienmenschen, beide zeichnen sich aus durch Charakterfestigkeit und eine seltene Konsequenz im Handeln; aber was mehr sagen will, beide glauben an ein individuelles Fortleben nach dem Tode und zwar als einer potenzierten glücklichen Fortsetzung der irdischen Wirksamkeit. Daher die relative Gleichgültigkeit gegen das Erdendasein, daher die Heiterkeit und Ruhe, ja die fast wollüstige Freude, mit der sie dem Tode entgegensehen, der ihnen ja der ersehnte Erlöser und Führer in die wahre Heimat ist. Irgendwelche erotischen Vorstellungen hier in Kleists Psyche zu suchen, ist durchaus verfehlt; Wernersche „volupté funèbre" blieb „hinter ihm im wesenlosen Scheine". Auch bei Novalis ist das nur Symbol, wiewohl durch seinen Sophienkult ein erotisches Element seinen Todesvorstellungen beigemischt war. Kleists Wunsch, gemeinsam mit einem Freunde zu sterben, ist nicht aus mystisch-erotischer Wollust entsprungen, sondern aus dem geselligen Verlangen, einen Reisegefährten für diese herrliche Wanderung zu bekommen, mit dem er die wachsenden Wonnen genießen könnte. Wie sehr das auch auf die endliche Katastrophe zutrifft, s. u. — Ebenso haben beide, Kleist und Novalis, eine gute naturwissenschaftliche Bildung, wie sie ihnen ihre Zeit bot.

Ihre Sonderartigkeit liegt aber zu nahe, als daß ich sie besonders erwähnen müßte; der Hauptgegensatz: ihr Künstlertum, die dramatische und lyrische Weltbetrachtung und Weltgestaltung, ist jedenfalls so groß, daß er die oben angeführten Berührungen als zufällig erscheinen läßt. Kleist war der größere Gestalter und Schöpfer infolge seiner naiven, leidenschaftlich-gewaltigen Gefühlskraft und der höheren Achtung vor dem Objekt, die dem Fichtianer Novalis ganz abging; er hat nie ein Gefühl sich erst mühsam ansuggerieren müssen wie Novalis seinen Schmerz um Sophie (E. Heilborn, Novalis d. Romant. 1901, 99). Das wäre Kleist absurd erschienen; denn er durchlebte alles mit ungeheurer Leidenschaft. Kleist

war ferner ganz schöpferischer Künstler, dessen äußere und innere Sinne ungewöhnlich stark waren. Doch hatte er wenig vom Philosophen: Begriffsdichtungen blieben ihm immer unverständlich und zuwider. Hier sind ihm Novalis und die andern Jenenser „Romantiker“ weit überlegen, aber eben meist zum Schaden ihrer Poesie. Kleist hat gewiß das paradoxe Wort des frommen Klosterbruders „Aberglaube ist besser als Systemglaube“ in seiner Wahrheit verstanden und gewürdigt. Auch seine Überzeugung war es, daß „wer ein System glaubt, die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt hat“, wie Wackenroder im Klosterbruder S. 106 sagt; auch ihm war die „Intoleranz des Gefühls noch erträglicher als Intoleranz des Verstandes“. Sein reiches Dichtergemüt liebte die bunte Welt der Objekte, die er eben als mythenbildender Dichter lebendig sah; und seiner frommen Seele, die sich als abhängiges Glied in der Kette der Wesen empfand, erschien der Fichtische Titanismus, der den Menschen zum absoluten Herrn der Natur machte, so sehr, daß sie ohne ihn gar nicht existierte, als eine freche Gotteslästerung oder doch eine vermessene Torheit. Für Kleist war die Abhängigkeit des Menschen von der Umwelt eine nur zu schmerzlich erworbene Überzeugung. Daher wies er die Philosophie seiner Zeit zurück und blieb somit auch vor den fruchtlosen Gedankenspielen der Schlegel und des Novalis bewahrt. — Daß ihn Novalis' „Hymnen an die Nacht“ in den Tod begleitet haben, ist ein leeres, tendenziös erfundenes Gerücht. Aber selbstverständlich kannte er Novalis' sämtliche Werke.

Wie oben schon angedeutet wurde, wird er für Wackenroders Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders damals Interesse gewonnen haben. Das Beste, was Wackenroder z. B. über Dürer sagt, würde auch auf Kleist passen: „Ein jeglicher (seiner Menschen) ist so eigentümlich gestempelt, daß man ihn aus einem großen Haufen herauskennen würde; ein jeglicher so aus der Mitte der Natur genommen, daß er ganz und gar seinen Zweck erfüllt. Keiner ist mit halber Seele da“ (S. 113/4). — An die schöne Szene zwischen Kleist und Hindenburg (Kob. 83) erinnert Raffaels eigene, jünglinghafte Schamhaftigkeit und Verschlossenheit, von der

Bramante (Klosterbr. 17) erzählt: „er ward schließlich sehr bewegt, fiel mir mit Tränen um den Hals und entdeckte mir sein Geheimnis.“ So zeigt Kleist Charakterverwandtschaft mit dem Künstler, dessen Schönheitsideal ihm vor allem zur Nacheiferung lockend vor Augen stand, siehe an Fouqué 25. April 1811, bei Zolling CXXX.[1])

Der Künstlerstolz, den Wackenroder als den edelsten preist (S. 34), der Glaube an einen himmlischen Genius im Innern war auch der Kleistische; auch Kleist war nicht eitel, aber stolz auf seine Kunst (vgl. Tieck). — Ferner sind die Lehren aus dem goldenen Buch Leonardos (S. 69/70) auch Kleists Überzeugung, daß nämlich „ein Künstler sich allgemein machen solle und nicht alle Dinge nach einem einzigen angewöhnten Handgriff, sondern jedes nach seiner besonderen Eigentümlichkeit darstellen müsse“; und dann, daß man „sich nicht an einen Meister hängen, sondern selbst frei die Natur in allen ihren Wesen erforschen solle, indem man sonst ein Enkel, nicht aber ein Sohn der Natur genannt zu werden verdiene“. Damit stelle ich noch eine andere Stelle aus Wackenroders „Ehrengedächtnis Albrecht Dürers“ zusammen: „Der junge Deutsche lernt die Sprachen aller Völker Europas und soll prüfend und richtend aus dem Geist aller Nationen Nahrung ziehen; und der Schüler der Kunst wird belehrt, wie er den Ausdruck Raffaels und die Farben der venetianischen Schule und die Wahrheit der Niederländer und das Zauberlicht des Correggio, alles zusammen nachahmen und auf diesem Wege zur alles übertreffenden Vollkommenheit gelangen soll. O traurige Afterweisheit! O blinder Glaube des Zeitalters, daß man jede Art Schönheit und jedes Vorzügliche aller großen Künstler der Erde zusammensetzen und durch das Betragen aller und das Erbetteln von ihren mannigfachen, großen Gaben ihrer aller Geist in sich vereinigen und sie alle besiegen könne!

---

[1]) Wahrscheinlich hat auch der Künstler, der Kleist in Dresden die Frage, ob man „sich wohl im 24. Jahre noch mit Erfolg der Kunst widmen könne“ (Bi. 184) so tröstlich beantwortete, Wouvermann (vgl. Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. III, 332 ff. und Euphor. X, 105 ff.) mit Francesco Francia verwechselt, von dem Wackenroder S. 30 dasselbe erzählt.

Die Periode der eigenen Kraft ist vorüber, man will durch ärmliches Nachahmen und klügelndes Zusammensetzen das versagte Talent erzwingen, und kalte, geleckte, charakterlose Werke sind die Frucht.“ Diese sentimentale Klage wird zu kräftiger Mahnung in Kleists „Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler“, wie schon ein oberflächlicher Einblick zeigt.

Ebenso dürfen wir den Aufsatz „Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft“ mit Kleists „Brief eines Dichters an einen andern“ vergleichen. „Durch Worte“, so meint da der Klosterbruder, „herrschen wir über den ganzen Erdkreis, durch Worte erhandeln wir uns mit leichter Mühe alle Schätze der Erde. Nur das Unsichtbare, das über uns schwebt, ziehen Worte nicht in unser Gemüt herab“, S. 131. Hier treten „die beiden wunderbaren Sprachen“ Natur und Kunst ein. Denn die Wortsprache ist nach seiner Meinung „ein allzu irdisches und grobes Werkzeug, um das Unkörperliche wie das Körperliche damit zu handhaben“, S. 134. Kleist sieht in dieser Wortsprache auch einen „wahren Übelstand“, weil sie „die Seele nicht malen kann“, aber er erkennt diesen Übelstand als „natürlich und notwendig“ an. Darum verzweifelt er auch nicht daran, durch Worte das Unsichtbare in unser Gemüt herabzuziehen, indem er sich bemüht, das Kleid möglichst fein und durchsichtig zu weben. So überwindet der Künstler den frommen Träumer, so unterscheidet sich Kleistische und romantische Ästhetik; denn auf dem Wackenroderschen Wege kam Tieck zu seiner Wortmusik und Wortmalerei; Kleist aber erreichte die klassische Plastik.

Immerhin ersieht man aus der Zusammenstellung, daß die Gedanken in den Kleistischen Briefen nicht sein ausschließliches Eigentum sind, sondern den Besten seiner Zeit gemeinsam angehören und sehr wohl unabhängig voneinander bei den einzelnen Individuen entstanden sein können (s. oben Schiller und Kleist). Hier sind Goethe, Schiller, Kleist und der Schlegel-Tiecksche Kreis oft einig, um allerdings bei den Schlußfolgerungen, die sie daraus ziehen, nur zu schnell wieder auseinander zu gehen; auch hier bewirkt künstlerische Potenz und Impotenz die reinliche Scheidung.

Wahrscheinlich ist auch noch an anderen Stellen des merkwürdigen Buches Kleists Auge haften geblieben, so in Sonderheit an den goldenen Lehren Leonardos, die er nicht für den bildenden Künstler allein, sondern auch für den Dichter beherzigenswert gefunden haben mag. „Es ist nicht darauf angesehen, etwas ganz aus eigenem Sinne zu gebären; der Kunstsinn soll vielmehr emsig außer sich herumschweifen und sich um alle Gestalten der Schöpfung mit bohrender Geschicklichkeit herumlegen und die Formen und Abdrücke davon in der Schatzkammer des Geistes aufbewahren, so daß der Künstler, wenn er die Hand zur Arbeit ansetzt, schon eine Welt von allen Dingen in sich finde," S. 71. Diese Worte beleuchten aufs beste Kleists eigene Arbeitsweise; daher die gewaltige Plastik aller seiner Werke. Doch genug des einzelnen.

Die Gesamttendenz der Herzensergießungen als eines Weckrufs zur innern Sammlung, Toleranz und einfühlenden Hingabe an die Werke der großen Meister, vor allem der vaterländischen, ist unserm Kleist gewiß sympathisch gewesen; er war ja selbst so ein frommer Künstler, der an den Ewigkeitswert seiner Kunst glaubte und einer andächtigen Gemeinde bedurfte und bedarf. Aber die Definition der Kunst als „einer religiösen Liebe oder einer geliebten Religion" (S. 60) hat er wohl abgelehnt und damit alles, was im engeren Sinne romantisch heißt und die freie Universalität der Kunst zu beschränken geeignet schien. Wir wissen ja, wie er in den Berliner Abendblättern gegen die Auswüchse der aus falscher Religiosität antikünstlerischen Richtung Front gemacht hat, in dem „Brief eines Malers an seinen Sohn". [1]) Er hat aber auch, wie er es gern tat, durch eine poetische Leistung im Phöbus Wackenroders Schrift ziemlich scharf kritisiert. Dieser Zeitschrift wurden bekanntlich Kupfer beigegeben und zwar meist Bilder aus der neudeutschen Schule. Adam Müller wünschte ein Begleitwort für sie in der mittelalterlich-naiven

---

[1]) Vgl. Klosterbr. 224, wo es von Fra Giovanni Angelico da Fiesole heißt: „Jedesmal, bevor er zu malen anfing, pflegte er zu beten; dann ging er ans Werk und führte es aus, wie der Himmel es ihm eingegeben hatte, ohne weiter darüber zu klügeln und zu kritisieren."

Weise, wie sie Wackenroder in seinen beiden Gemäldeschilderungen S. 91 als Muster [1]) aufgestellt hatte; das deutet sein Brief an Gentz am 6. Februar 1808 leise an. Kleist [2]) aber lehnte es ab und schuf in seinem „Engel am Grabe des Herrn" ein plastisches Meisterstückchen, das von mittelalterlicher Allegorie und naiver Sentimentalität, mit der sich die in ihrem Verhältnis zueinander dargestellten Personen charakterisieren, weit entfernt ist.

Solche Kritik durch eigene Gegenleistung trieb Kleist, nachdem er die romantische Kunstrichtung auf Haut und Nieren geprüft hatte, im Großen und übte sie gleich an einigen der hervorragendsten romantischen Gedichte: an Tiecks Komödien, an A. W. Schlegels Ion und Z. Werners „Söhnen des Tals". Er war eben nur Künstler und liebte es nicht, die seines Erachtens verkehrten Kunstrichtungen theoretisch zu bekämpfen (die Briefe in den Abbl. sind eine seltene Ausnahme), sondern durch die Kraft seines Gegenbeispiels praktisch zu vernichten. Freilich erlag er dabei manchmal der Gefahr, daß nicht bloß seine Zeitgenossen mit ihren noch befangenen Augen, sondern selbst heute noch oberflächlichere Naturen wohl die Ähnlichkeit, aber nicht die Grundverschiedenheit herausfanden.

Bei seinem zerbrochenen Krug konnte ja freilich diese Gefahr nicht aufkommen: denn daß hier etwas ganz anderes geboten ward als die von romantischen Kritikern gepriesenen Tieckschen Komödien, das sah jeder; aber die Bedeutung dieses einzigartigen Kunstwerks ging damals doch nur wenigen auf. Hier genügt nur seine Erwähnung, da nicht die geringsten Beziehungen zu der Romantik vorhanden sind und es vielmehr als ihr diametraler Gegensatz wirkt, als ein erster Gipfel realistischer Kunst in deutscher Sprache. Als solchen hat ihn wohl auch der Dichter selbst empfunden; denn die Einschränkung, die er in dem oben zitierten Brief an Fouqué

---

[1]) Vgl. z. B. A. W. Schlegels Gedicht „Der Bund der Kirche mit den Künsten."

[2]) Auf den Gedanken selbst ging er wahrscheinlich nur deshalb ein, weil ihm Müller die Möglichkeit zeigte, damit das Lessingische Problem von den „Grenzen der Malerei und Poesie" anschaulich zu machen, s. A. IV, 240, zu S. 15.

(Zoll. CXXX) macht, bezieht sich nur auf den Vorwurf, nicht auf die innere Form des Stückes, in der eben der eigentliche Kunstcharakter und Kunstwert einer Dichtung liegt; und in dieser innern Form auch des zerbrochenen Kruges offenbart sich eben doch die „Eigentümlichkeit seines Geistes in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit“, und insofern darf es recht wohl als „die Tinte seines Wesens gelten“.

Bei dem Amphitryon ist dieser Protest gegen die Romantik schon schwerer herauszuhören und nur durch eine vergleichende Analyse des Stückes wirklich zu fassen. Hierzu verweise ich auf meinen Aufsatz in der Zs. f. vgl. Lit.-Gesch., N. F. XVI, 61 ff. Man hat lange geglaubt, daß hier die romantische Vermischungswut ihren höchsten Triumph gefeiert habe und christliche Heilswahrheiten in griechischer Hülle symbolisiert worden wären. Ich habe in dem genannten Aufsatz versucht, die Haltlosigkeit solcher Behauptungen aufzudecken und die wahre Absicht des Dichters zu finden. Ich bin heute noch fester überzeugt, daß Kleist von A. W. Schlegels Ion den Anstoß zu seinem Drama bekommen hat. Dort war das Euripideische Stück wohl technisch verbessert, aber das Modern-Sentimentale, das schon in der Vorlage reichlich vorhanden war, noch verstärkt, und der Rest antiken Geistes vollends hinausgetrieben worden, mit dem „die affektierte Griechheit des äußern Gewandes“, wie Kleist nach dem oben zitierten Brief Ad. Müllers gesagt haben mag, böse kontrastierte. Die Frage ist hier durch die sentimentale Behandlung wirklich „heikel“ geworden, und die Tat des Gottes erscheint nicht als etwas Mystisch-Heiliges, sondern schlechtweg als Verbrechen, dessen er sich nach der Meinung der Beteiligten schämen muß (S. W. II, 68/69 und 121). Die Gemütsarmut und Gefühlsroheit, mit der das zarte Problem in diesem Stücke behandelt war, mußte Kleist zum Widerspruche reizen. Wenn er aber nicht diesen, sondern einen gleich ihm mißhandelten, verwandten Stoff der Weltliteratur erwählte, so geschah es jedenfalls deshalb, weil dieser an sich unvergleichlich poetischer und dramatischer war. Von den übrigen Beziehungen sehe ich hier ab. Betonen will ich hier nur noch einmal ausdrücklich, daß der Pantheismus im Amphitryon weder von Schelling

(Brahm) noch von Novalis (Weißenfels) noch gar von Virgil (B. Schulze) angeregt, also unter romantischem Einfluß willkürlich aufgeflickt ist, sondern vielmehr wesentlich zu dem Griechengott gehört, wie wir ihn aus Pindar, Äschylus und Sophokles kennen, auf deren Standpunkt Kleist durchaus steht. So hat er ein wirklich antikes Stück geschaffen, aber ohne alles Affektieren der Griechheit, d. h. für ein modernes Publikum in oft modernem Ausdruck, und zugleich hat er seinen Zeitgenossen ein Beispiel echter Mystik gegeben, die, frei von jeder allegorischen Ziererei, in den einfachen Urgefühlen der Menschheit liegt. Sie lassen die tiefsten Zusammenhänge von Mensch und Welt ahnen und sind daher poetisch weit wertvoller als alle „allegorische Fülle romantischer Poesie" mit ihrer „falschen Mystik", die also der Amphitryon gleichfalls bekämpft.[1])

In noch höherem Grade tut dies Penthesilea. Mit ihr nimmt der Dichter das Guiskardideal wieder auf. Nicht daß er, wie Wukadinowić in geistreicher Analyse zu erweisen sucht (Kleiststudien 85 ff.), Trümmer des verunglückten Baues in das neue Drama retten wollte — denn „nichts deutet darauf hin, daß er wiederum der Fortführung (des Guiskard) mutlos ausgewichen sei, sondern das Gebot der Zeit diktierte statt eines Guiskard die Hermannsschlacht" (A. I, 162) —,

---

[1]) Paula Schlodtmann, die in den Grenzboten 1904, II, 269 ff. an der Hand des Amphitryon Kleist und Molière in liebevoller Vertiefung nebeneinander stellt und beiden Dichtern gerecht wird, scheint mir doch zu irren, wenn sie glaubt, daß Kleist einen „Lieblingsgedanken der Zeit: die von dem Romantiker Novalis (Christus und Sophie) und Schleiermacher (Reden über die Religion) gelehrte Einheit von Religion und Liebe" im Amphitryon habe gestalten wollen. Sie stützt sich allein auf das Gefühl Alkmenes, die dem Gott, zu dem sie betet, ihres Gatten Züge leiht und dann in Gefühlsverwirrung fortwährend Gott und Gatten verwechselt. P. Schl. wird sich wohl selbst von ihrem Irrtum überzeugen, wenn sie auch Jupiters Entgegnung auf Alkmenes naives Geständnis (1458/9) berücksichtigt. Macht es ihr dieser nicht direkt als Abgötterei zum Vorwurf, daß sie ihn nicht rein denkt, also Liebe und Religion romantisch vermischt (1464 ff.)? Ich meine, Kleist war noch von Wünschs Zeiten her (s. o.) des Glaubens, daß eine Frau nicht rein, sondern nur in Bildern denken, d. h. anschaulich fühlen könne: Alkmene bekommt auf diese Weise so einen rührend kindlichen Zug (vgl. 1471/3). Daß ich damit alle übrigen Folgerungen von P. Schl. ablehne, ist selbstverstän

sondern er gestaltete [1]) dies Werk nach denselben Prinzipien, die er für den Guiskard gefunden hatte, und suchte so seinem Ideal wenigstens schrittweis näherzukommen, seinem Ideal der Verschmelzung Sophokleischer und Shakespearischer Kunst. Denn das war Kleists Ideal trotz Wukadinowićs Widerspruch (a. a. O. 104 ff.). Daß die äußere Form im Guiskard antik oder meinetwegen auch antikisierend ist, gibt Wukadinović ja selbst zu (S. 107). Auf seine Frage aber: „Was ist nun am Guiskard Shakespearisch?“ antworte ich: die Charakteristik. Denn diese ist im ganzen individuell wie immer bei Shakespeare, während bei Sophokles, der für Kleist der griechische Tragiker ist, das Typische vorherrscht: er schuf idealisierte Menschen. Und das ist es ja gerade, was Kleist verbinden will: antike Technik und trotzdem wirkliche, individuelle Menschen (s. o.). Zugleich erstrebt er die unabwendbare Wucht der Katastrophe, wie wir sie bei Sophokles (in Kleists Musterdrama „König Ödipus“) bewundern.

Der äußeren Form nach ist also Penthesilea, wie der zerbrochene Krug und Guiskard, ein antikes Stück. Wukadinović knüpft daran einen Tadel: „Kleist gräzisiert“, sagt er, „d. h. er eignet sich die äußerlichen und sinnenfälligen Kunstmittel des antiken Dramas an (fortlaufende Szenenfolge ohne Aktschluß und Einheit von Zeit und Ort), aber er denkt, fühlt und handelt nicht wie ein Grieche, selbst dort, wo er die griechische Heroenwelt zum Mittelpunkt seines Stückes macht“ (S. 109). „Er war eben keine antike Natur. Der Geist der Antike war ihm und seiner Kunst fremd, ja er empfand sie vielleicht zuweilen als etwas Fremdartiges, Unorganisches... Wie Goethe die Antike voll in sich aufzunehmen und geklärt wiederzugeben, vermochte er nicht. Was von antikem Wesen und Geist durch das Medium seiner starken Individualität hindurchging, war nicht mehr die Antike. Das ist an seiner

---

[1]) Vgl. den Einladungsbrief zur Mitarbeiterschaft am Phöbus an Wieland (Vjschr. f. Lit.-Gesch. II, 312), wo Kleist Guiskard und Penthesilea nebeneinander zum Vergleich stellt. Er konnte also niemals daran denken, das eine Stück auf Kosten des andern zu bereichern. Die Übereinstimmungen sind formaler Natur (Lieblingswendungen, Lieblingsmotive, wie sie sich selbst noch im Prinzen von Homburg wiederfinden).

Penthesilea ganz deutlich zu sehen." — Auf diese Penthesilea beschränkt sich Wukadinović beim Beweis, den Amphitryon lehnt er ab als „Nachahmung Molières"! Ich halte ihm Adam Müllers Urteil entgegen, daß zu seinem Bedauern Kleists „Gemüt allzu antik" sei (an Gentz 6. Juni 1808).

Was an Kleist jeder, der ihn näher kennt, als stark antik empfindet, ist die Ursprünglichkeit und naive Frische seiner Gefühle und die ungeheure Kraft seiner Leidenschaften; die Homerische Kindheitswelt lebt wieder auf: nicht in Kleidern, Waffen und Gebräuchen, aber in ihrer urzeitlich-unverbildeten Nacktheit echter Kindernaturen mit all ihren Fehlern und Vorzügen; und das alles wird gehoben durch die unvergleichlich plastische Sprache. Das ist denn doch etwas mehr als „kritiklos übernommene Eigenheiten" griechischer Dramentechnik.

Kleist war „gemütsfrei", weder in „antiker noch in der christlichen Poesie des Mittelalters war er befangen", d. h. er wollte kein Nachahmer, sondern freier Schöpfer sein, der sich nur das Beste, was die vorausgegangenen Geschlechter an Kunstfertigkeit erworben hatten, innerlich aneignete. Darum „meidet er vorsätzlich allen antiken Schein" und „zieht Anachronismen herbei, um, wenn auch in allem andern, doch nicht darin verkannt zu werden, daß von keiner Nachahmung, von keinem Affektieren der Griechheit die Rede sei". In der Hinsicht war Kleist „zufrieden", wenn man sagte, daß „die Penthesilea nicht antik sei". Also die „anachronistischen Entgleisungen" Kleists, die er ja bewußt herbeigezogen hat, beweisen gar nichts gegen sein „antikes Gemüt". Dies tritt in den obengenannten Punkten in Erscheinung.

Hierzu kommen noch die Charaktere in den Stücken, die auf klassischem Boden spielen. Das Antike in den Gestalten des Amphitryon habe ich am angeführten Orte nachzuweisen versucht. Auch über Penthesilea und Achill, um nur die Hauptgestalten zu nennen, liegt ein Homerischer Hauch, den das Ritterkostüm, das sie tragen sollen, weil es eben, wie immer bei Kleist, zurücktritt, nicht verwischen kann. Was im Charakter nicht reingriechisch an ihnen ist, verfällt aber nicht dem Modernsentimentalen, sondern tritt hinüber ins Reinmenschliche, das sich mit dem Echtgriechischen noch immer

vertragen hat, wie Goethes Iphigenie beweist. Mit demselben Recht, wie Goethe von Raffael, kann man von Kleist sagen: „Er gräzisiert nirgends; fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche“ (Wuk. 109). Denn nicht die Technik und äußere Gewandung, noch auch einzelne griechische Züge in Sitte und Charaktergestaltung können das tertium comparationis bilden (auch nicht für Raffael), sondern allein die ursprüngliche Kraft und Morgenfrische, die Naturnotwendigkeit, die sich mit unwiderstehlicher Gewalt aufdrängt.

Goethe ist gewiß in den späteren, nach-Iphigenischen „griechischen Werken“ treuer im Kostüm, so daß der Altertumsforscher seine antike Illusion nirgends gestört sieht; aber hier gräzisiert er eben, zum Schaden einer kräftigen, volkstümlichen Kunst; durch solche „intimen“ Reize, die auf wissenschaftliche Anschauung berechnet sind, geht eben das Schönste an aller Kunst, das sie als Schwester der Natur legitimiert, die Ursprünglichkeit, verloren.

Kleist dichtete aber nie für einen intimen Kreis, sondern stets, als echter Dramatiker, für alle. Er suchte die antike Welt nicht um ihrer selbst willen auf, sondern weil er in diesem heroischen Zeitalter die wahren Menschen zu finden glaubte, vgl. die „Betrachtungen über den Weltlauf“, und solche echten, ganzen Menschen, die groß und wahr in Liebe und Haß, warm oder kalt sind, wollte er seinen verbildeten lauen Zeitgenossen als Spiegel vorhalten, damit sie vor ihrem eigenen Bild erschrecken und in sich gehen sollten. Das war ja sein eigentlicher Dichterberuf, eine ethische Revolution herbeizuführen: sein Ideal hieß der wahre Mensch.

Sind wir so über die Wertung der Penthesilea als antik gedachtes Stück einig, so können wir auch den Standpunkt angeben, den es der Romantik gegenüber einnimmt. Man hat das erotische Problem für sie beansprucht und dabei auf die volupté funèbre von Novalis und den Sadismus von Zacharias Werner u. a. verwiesen (s. o. S. 90). Ich glaube, man stellt das Erotische in der Handlung zu sehr in die Mitte. Kleist aber wollte hier doch in erster Linie sein Erlebnis gestalten: die Guiskardkatastrophe, in der der Ehrgeiz eine Hauptrolle spielte. Daß die Liebe in der Penthesilea einen breiteren Raum ein-

nimmt, liegt demnach lediglich am Stoff, der sich aber Kleist nur deshalb empfahl, weil er ihm durch sein Kolorit gestattete, die Leidenschaft in rücksichtsloser Wildheit, wie sie der Urmensch Kleist eben empfunden hatte, wirken zu lassen. Ursprünglich ist es der Ehrgeiz, der Penthesilea sich den herrlichsten Helden der Griechen erwählen heißt; die Liebe tritt als störendes Element ein und steigert ihn zur Hybris. Penthesilea ist die Tragödie der Leidenschaft, aber nicht brünstiger Liebe, sondern maßlosen Ehrgeizes.

Wer glauben kann, Kleist habe es auch nur von fern auf ein sadistisches Bacchanal abgesehen, der hat die Harmoniepunkte des Werkes nicht erkannt. Und gar aus jenen Szenen sadistische Neigungen des Dichters herauszuhören, das zeigt den absoluten Tiefstand der Verständnislosigkeit an für Kleists reine Seele. Es war nur Drang nach absoluter Wahrheit, der Kleist so weit gehen ließ: die Gefühlskraft eines Naturkindes ist eben so groß, daß es die Beleidigung seines tiefsten Wesens außer sich bringen muß. Penthesilea wird infolge einer Überfülle von Empfindungskraft und Vollblütigkeit wahnsinnig; unzurechnungsfähig vollbringt sie die entsetzliche Tat. Sadismus hingegen ist eine Folge von psychischer und physischer Schwäche und äußert sich bei vollem Bewußtsein. Außerdem sollte man doch nicht tendenziös vergessen, daß Kleist die naturalistischsten Stellen des Liebeswahnsinns getilgt hat (A. II, 18): sie können ihm also an und für sich gar nicht wichtig gewesen sein, sondern nur als möglichst naturwahre Äußerung des Wahnsinns; Kleist will eben immer jede Situation ausschöpfen, dazu befähigt durch seinen alles aufwühlenden, tiefschürfenden Blick. Zacharias Werner hingegen, dem es auf solche Dinge ankam, die Kleist persönlich aufs tiefste verabscheute, hat gerade die ekelhafte, mystische Sinnlichkeit in den „Templern auf Cypern" bei der Umarbeitung verstärkt.

Gegen ihn, meine ich, wendet sich auch Kleist in diesem Werke. Wie wenig er ihn leiden mochte, hören w[illegible]
Adam Müllers Phöbusurteil heraus (s. u.). In König[illegible]
Heimat Werners, hat er wohl seine „Söhne des [illegible]
vielleicht auch schon dort das „Kreuz an d[illegible]
von der Aufführung seines „Martin Luther" in [illegible]

hatte er höchstwahrscheinlich brieflich (etwa durch Marie von Kleist) genaue Kunde. Werners allegorische Spielerei, die mystische, verworrene Geheimbündelei und die ganze Unpoesie der versifizierten Geschichte (wie sie besonders unangenehm in den Fußnoten und Verweisen auf die Quellen zutage tritt) und besonders der wahllose Mischmasch von allen Stilarten und individuellen Eigenheiten alter und neuer Dichter muß dem Künstler Kleist schon einen heiligen Zorn eingeflößt haben (s. Phöbus).

Die wollüstige Grausamkeit aber und das Unreine, was den Werken von der Persönlichkeit des Dichters so sichtbar anhängt, das Schmierigsüßliche, all dies eigentümlich-Wernersche, das durch die Talsöhne und die Brautnacht (man vergleiche vor allem die Ritter aus Sidon und die Judenszene) hindurchgeht und an allen Ecken und Enden wie verfaultes Holz aufleuchtet, das mußte Kleist geradezu Ekel erregen. Werners halbdunkler, fauliger Stimmungsszenerie stellt Kleist die helle Tageslandschaft mit ihren antik-plastischen Gestalten gegenüber, in denen nicht kranke und schwächliche Gefühle durch unsauberen Kitzel sich gewissermaßen schwelend erhalten, sondern wo sich wuchtige, ungeheuere Leidenschaften urgesunder Menschen in atemlos erbittertem Kampf vor aller Augen ausleben und im letzten, furchtbaren Anprall ersticken. Man braucht sich nur einmal die Mühe zu nehmen und irgend ein Wernersches Stück vor oder nach der Penthesilea zu lesen, und man wird es mit wahrer Erhebung empfinden, wie gesund antik, wie klassisch Kleists Werk gegenüber jenem Wernerschen „Kophtazismus“ ist, den Kleist übrigens schon im Amphitryon bekämpft hatte. — Über Penthesileas Todesart, die man auch als romantisch und zwar Fichte-Hardenbergisch anspricht, habe ich oben (S. 88 f.) meine Meinung gesagt; sie ist eine Erfindung des gefühlsgewaltigen Plastikers.

III.

Intimer Verkehr mit den einzelnen Romantikern und Wechselwirkungen.

a) Allgemeines.

Das charakteristische Merkmal für das Dasein, das Kleist bisher als Dichter geführt hat, ist das der Einsamkeit, der Isoliertheit von jeder literarischen Partei. Wenn ihn Fouqué zum Schüler Wielands macht (B. K. 686 u. a. a. St.), so ist das nur als lustiges Kuriosum zu erwähnen, das in seiner Tollheit den besten Beweis für meine Behauptung erbringt. Und dennoch schrieb er aus Fort Joux an seine Freundin Marie v. Kleist mit Recht: „Sie haben mich immer in der Zurückgezogenheit meiner Lebensart für isoliert von der Welt gehalten, und doch ist vielleicht niemand inniger damit verbunden als ich.“ Mag er hier auch an politische Verhältnisse denken, wie der Zusammenhang ergibt, gleichwohl gilt dies Wort auch für die literarische Welt in vollem Maße. Denn wir haben oben gesehen, wie er sich mit den Hauptrichtungen der Zeitliteratur, der klassischen und romantischen, kritisch auseinandersetzt, wie er keiner von ihnen rettungslos anheimfällt, sondern von Anfang an seinen eigenen, durch seine individuellen Anlagen gegebenen Standpunkt einnimmt. So war er wohl vertraut mit allen literarischen Fragen und Strömungen, mit allen ihren buntscheckigen Zirkeln und Koterien und deren Gesellschaftserzeugnissen, sowie mit den Werken der wahrhaft großen Dichter, Übersetzer und Kritiker, und dennoch war er ein Eigener, eine festgeschlossene Persönlichkeit.

Der Anblick eines so selbstsicheren Mannes hat entschieden etwas Imponierendes, und Adam Müller mag nicht wenig enttäuscht gewesen sein, statt eines hilfsbedürftigen Talentes, statt eines schmiegsamen Werkzeuges für seine Ideen ein selbständiges, ganz und gar fertiges Genie zu finden, dem ganz von selbst die Zügel der Regierung in die Hand fielen, die jener sich nur angemaßt hatte. So ist es von vornherein wenig wahrscheinlich, daß Kleist nach seinem Eintritt in die literarische Gemeinde eine umstürzende Änderung in seinen Anschauungen vorgenommen hat, sondern alles weist darauf hin, daß er das Fremde, das ihm jetzt bei persönlicher Berührung mit anderen Künstlern, Dichtern und Denkern naturgemäß begegnen mußte, nur insoweit annahm, als er es seinem organisch erwachsenen Wesen amalgamieren konnte, ohne diesen Organismus zu schädigen. So hat Kleist überall mehr gegeben als empfangen, wie es ja bei einem überragenden Genie selbstverständlich ist, und es wird uns nicht wundernehmen, wenn sein Konto bei den Wechselwirkungen ein starkes Minus aufweist. Sehen wir näher zu.

Kleists Freund Rühle von Lilienstern (Zoll. LII.) hatte ihm in Dresden den Boden geebnet. Er hatte die ihm von Kleist anvertrauten Manuskripte Schillers kunstverständigem Freunde Körner vorgelegt, der den Dichter vielleicht schon 1803 (s. o.) kennen gelernt hatte. Dieser konnte ihm durch seine guten Verbindungen am besten einen Verleger verschaffen. Bei Göschen glückte es ihm nicht, aber bei Arnold in Dresden; und der berühmte Journalist Adam Müller wurde für die Herausgabe dieses Werkes gewonnen und damit zu Kleists begeistertem Verehrer, was gleich in der Vorrede zu dem schönen Werke sich bemerkbar macht. Wahrscheinlich hatte Körner auch bei dem Verkauf der Novelle „Jeronimo und Josephe“ an Cotta seine Hand mit im Spiele. Daß er auch andere Handschriften, wie z. B. den zerbrochenen Krug, schon vor Kleists Ankunft kennen lernte, mag wohl sein. So hatte Rühle zu Kleists Empfang alles gut vorbereitet, und bei seiner Verbindung mit dem Weimarer Hofe versprach er ihm weiter gute Empfehlungen an den König im Reiche der Kunst, an Goethe. Dieser hochherzige Freund und der gefühls-

tiefe Pfuel[1]) standen Kleists Herzen am nächsten in dem größeren Kreis, in den er jetzt eintrat.

Über seinen Verkehr in dem klassischen Hause Körners und in den Zirkeln, zu denen ihm sein Adel Zutritt verschaffte, kann ich hier hinweggehen, da uns nur die romantischen Beziehungen interessieren, die er jetzt anknüpfte.

So begegnete er damals den Häuptern der romantischen Schule. Aug. Wilh. Schlegel reiste mit Madame de Staël durch Dresden und hat sich auch von Kleist begrüßen lassen, wenn man anders aus dem Beitrag seiner Gönnerin für den Phöbus einen Schluß ziehen kann. Friedrich Schlegel wurde um die Rezension der ersten sechs Stücke des Phöbus gebeten; er scheint nicht nur sie, sondern auch einen Beitrag für das sechste Heft zugesagt, aber sein Versprechen nicht gehalten zu haben (Cotta IV, 330). Wahrscheinlich hat Kleist auch in dem Hause der Schwester des Schlegelschen Brüderpaares verkehrt und kam diesem so näher. Ästhetische Wirkungen auf Kleist kann ich nicht nachweisen (s. o.); aber es scheint mir die Aufnahme der politischen Fragen in das Programm des Phöbus und Kleists Kriegslyrik und politische Prosa mit Friedrich Schlegels Äußerungen in Zusammenhang zu stehen; wenn auch nicht in dem direkter Abhängigkeit, so doch in dem der inneren Verwandtschaft, wie sie die Zeit bei den besten und hellsichtigsten Männern gebar. Friedrich Schlegel war wohl der erste, der ein Herausreißen der Kunst aus rein ästhetischer Luft[2]) und ein Eindringen in das schwerringende Leben der staatlichen und sozialen Gemeinschaft forderte und auch den ersten künstlerischen Ton dafür fand. Immerhin scheint mir diese Priorität des Gedankens

[1]) „Sein Gespräch war auch ganz so tief und innig, wie ich es nur einzig auf der Welt an ihm (Pfuel) kennen gelernt habe", Tieck a. a. O. XVII. — S. auch die Beilage.

[2]) Vgl. seine Rezension von Ad. Müllers Vorlesung (K. N. L. S. 143, 419), wo es heißt: „Die ästhetische Träumerei, dieser unmännliche pantheistische Schwindel, diese Formenspielerei müssen aufhören; sie sind der großen Zeit unwürdig und nicht mehr angemessen." Das war Kleists Anschauung vom ersten Augenblick seiner Schöpfertätigkeit an; jede Zeile seiner Werke zeigt „die Kraft und den Ernst der Wahrheit," den Fr. Schlegel fordert, schon lange, ehe dieser zu jener besseren Erkenntnis kam.

für Kleist zufällig, da er mit seiner naturwahren, lebensvollen Kunst der Erde immer viel näher geblieben war als die romantischen stimmungsvollen Träumer und nur das Thema zu wechseln brauchte, wie es die Zeit gebot, deren ehernen Schritt schon der Königsberger Einsame vernommen hatte. Im französisch-österreichischen Kriege 1809 trat er Friedrich noch näher. In einem Brief aus diesen Monaten bittet Kleist Fr. Schlegel um Vermittlung beim Grafen Stadion zur Gründung seiner „Germania“ und um Beiträge für die erste Nummer dieses Wochenblattes, „weniger um ihn zu ehren, was er nicht bedürfe, sondern um sich und sein Institut“ (Zoll. CXX). Man sieht daraus, wie hoch Kleist den patriotischen Schriftsteller Friedrich Schlegel schätzte, wie auch der Schluß jenes Briefes seine „innige Verehrung und Liebe“ betont. Vgl. ferner A. IV, 179.

Auch der König der romantischen Dichter, Tieck, würdigte Kleist seiner Bekanntschaft, nachdem er ihn, wie es scheint, 1803 übersehen hatte (s. o.). Jetzt hielt er sich auf der Durchreise mehrere Wochen in Dresden auf. Er erzählt in der Vorrede zu seiner Kleist-Ausgabe (1826) selbst davon: „Der Herausgeber erwarb seine Bekanntschaft im Sommer 1808 in Dresden. Er hatte damals eben sein Schauspiel „Käthchen von Heilbronn“ vollendet. Heinrich v. Kleist war von mittlerer Größe und ziemlich starken Gliedern, er schien ernst und schweigsam, keine Spur von vordringender Eitelkeit, aber viele Merkmale eines würdigen Stolzes in seinem Betragen. Er schien mir mit den Bildern des Torquato Tasso Ähnlichkeit zu haben, auch hatte er mit diesem die etwas schwere Zunge gemein“ (a. a. O. XXX).

Dies Urteil erzählt uns mehr, als es auf den ersten Blick scheint: die beiden großen Männer sind einander nicht sonderlich nahe gekommen. Kleist blieb verschlossen, da er zu stolzbescheiden war, um sich dem berühmten Manne aufzudrängen. Auch war er sich der Kluft bewußt, die zwischen ihrer Poesie und ihren Kunstanschauungen gähnte: Tieck war ja nur Dichter; Kleist aber war auch Künstler und zwar einer der größten unseres Volkes. Daher ist es zu beklagen, daß die erste Gesamtausgabe seiner Werke von einem Manne be-

sorgt wurde, der seinem Schützling so wenig verwandt, so gar nicht kongenial war. Unter diesem Gesichtspunkt wird man Tiecks Verdienst besser zu würdigen wissen. Nur einmal gab Kleist seiner Autorität nach, indem er, wie Bülow 56 berichtet, auf eine Äußerung Tiecks hin stillschweigend eine wundervoll poetische Szene in seinem Käthchen tilgte. Dieser erklärte es aber später selbst für ein bedauerliches Mißverständnis, und Kleist hat es noch in seiner letzten Lebenszeit bitter beklagt, s. Tieck a. a. O. XXIV. Zum Phöbus hat Tieck keinen Beitrag geliefert, s. A. IV, 259, und von irgend einem nennenswerten Einfluß Tiecks auf den Dichter Kleist kann keine Rede sein.

Auch als Menschen sind sie sich nicht näher gekommen. Die Familienähnlichkeit Kleists mit Tasso, die Tieck aus den Gesichtszügen herausgefunden haben will, mutet einen doch wie ein Verlegenheitsausdruck an: das Bild des Dichters war seinem Gedächtnis wohl stark verblaßt, und sein unglückliches Ende suggerierte ihm nun ein falsches Phantasiebild ein. Und wie rat- und kritiklos Tieck bei der Herausgabe der Werke den biographischen Notizen, die ihm reichlich zuflossen, gegenüberstand, das hat jeder empfunden, der seine Ergebnisse mit denen unserer Tage verglichen hat. Was hätte er damals alles noch feststellen können, wenn er einen halbwegs richtigen Standpunkt gefunden hätte! Auch bleibt es mir unfaßlich, wie er für den handschriftlich vorhandenen Roman, selbst wenn er ihn wegen politischer Anspielungen noch nicht hätte drucken können, keine Vorsorge getroffen hat, damit er für bessere Zeiten aufbewahrt bliebe. Solche Unterlassungssünden zeigen doch genugsam, daß er von Kleists Bedeutung keine rechte Vorstellung hatte.

So sind die persönlichen Beziehungen Kleists zu den Hauptvertretern der älteren Romantik[1]) ziemlich oberflächlich und, soviel man sehen kann, für unseren Dichter ohne tiefere

---

[1]) Kleists „Katechismus der Deutschen" darf man wohl nicht mit Minor (Anz. f. dt. A. XI, 202) in die Tradition von Schleiermachers „Katechismus für edle Frauen" einreihen, da er nicht wie dieser die Form des Lutherschen Katechismus vor Augen hat; besser würde man Kleists Katechismus eine Katechese nennen.

Wirkung auf sein poetisches Schaffen geblieben. Sehen wir zu, wie es bei seinen Altersgenossen war, wie sich seine Generation zu ihm und er sich zu ihr verhielt.

Über G. H. Schubert, einen der liebenswürdigsten romantischen Naturforscher, sprechen wir unten im Zusammenhang mit Kleists Stellung zur romantischen Naturwissenschaft. Für jetzt nur soviel, daß Kleist an seinen Vorlesungen über die Nachtseiten der Natur mit leidenschaftlichem Interesse teilnahm und Schubert in seinem „Bergmann von Falun“ einen epochemachenden Beitrag zum Phöbus lieferte. Auch als Menschen hielten sie einander hoch.

Von den romantischen Malern lernte er in Dresden in erster Linie Hartmann kennen und schätzen. Wie Kleist, allerdings auf Adam Müllers Betreiben, sein allegorisch-christliches Gemälde: „Die drei Marien am Grabe“ durch ein plastisches Gedicht charakteristisch erläuterte, so wollte Hartmann künftig romantische Dramen Kleists, die jährlich in einem von Cotta verlegten Taschenbuch erscheinen sollten, in seiner Weise illustrieren. Es ist nichts daraus geworden, doch hat er einen kunstkritischen Aufsatz für den Phöbus geliefert, B. K. 252. — Friedrichs schwermütige, originelle Kunst war Kleist wohl lieber: eines seiner Bilder hat er ja in den Abendblättern verständnisvoll gewürdigt, wobei er sich beinahe mit Brentano überworfen hätte, B. K. 262 ff., s. u. Daß Kleist auch Kügelgens Kunst und die der anderen Dresdener Maler zu schätzen wußte, zeigt auch Steig an der angeführten Stelle.

All diese genannten Männer treten aber doch weit in den Hintergrund vor Adam Müller, dem schon erwähnten Herausgeber des Amphitryon und Mitredakteur des aus seiner Freundschaft mit Kleist aufgehenden Phöbus, der der Welt in Wissenschaft und Kunst, in Lebensanschauung und Lebenserfassung ein neues Licht bringen sollte. Diesem Mann und dieser Zeitschrift müssen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit schenken.

Das Beste, was bisher über das Verhältnis der beiden Phöbus-Redakteure gesagt ist, verdanken wir Wilbrandt (H. v. Kleist 280 ff.), auf den ich nachdrücklich verweise. Adam Müller hatte durch Vereinigung von klassischer und roman-

tischer Ästhetik eine mittlere Linie zu schaffen gesucht, auf der sich alle Kunstschaffenden und Kunstgenießenden vereinigen sollten. Er war nicht wenig stolz auf diese Vermittlungsästhetik und die Originalität seiner Ideen, so daß ihn Fr. Schlegel mit Recht ein wenig demütigte und ihm sagte, daß er nur von seinen Gnaden existierte (K. N. L. 143). Denn im Grunde genommen, stand er doch den romantischen Doktrinen um vieles näher als denen der Klassiker; die mittelalterlich-allegorische Poesie entsprach z. B. seinem Geschmack mehr als die antik plastische. Bezeichnend hierfür sind seine Kleist-Briefe an Gentz, von denen auch Wilbrandt ausgeht, und die ich zum Teil in meiner Amphitryonarbeit (Zschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. XVI) ebenfalls herangezogen habe, so daß ich mir ein besonderes Zitat sparen kann. Aus ihnen ersehen wir, daß er sehr bald mit Kleist in Konflikt kam. Er hatte, einem Augenblickseinfall nachgebend, Kleists Amphitryon christlich-mystisch interpretiert und erwartete nun einen Mann, der für romantische Ideen begeistert sei wie er, und hoffte, ihm leicht das Widerromantische, daß er gewiß in Kleists Poesie erkannt haben wird, abzugewöhnen und ihn vollends zu seiner eigenen Philosophie hinüberzuziehen. Doch darin sah er sich gründlich getäuscht.

Kleist konnte es nicht schwer fallen, von seinen in harten Kämpfen und in einer gewaltigen Praxis erworbenen und unerschütterlich feststehenden Grundsätzen aus den nur zu windigen Vermittlungsphilosophen, dem der Boden fortwährend unter den Füßen schwankte, beiseite zu stoßen. Aber zu Falle bringen konnte er den vielgewandten, elastischen Mann doch nicht, denn er drehte und wendete sich nach allen Seiten und fand immer wieder ein Einfallspförtchen. Schließlich hatte er den Gegner, ehe er es sich versah, aus seiner Position gedrängt, indem er proteusartig seine Gestalt annahm, so daß nichts übrig blieb, als völlige Einigkeit in ihren Hauptanschauungen zu proklamieren. Zugleich faßte man den Entschluß, dies ihr gemeinsames Evangelium gemeinsam — ein jeder in seiner Sprache — aller Welt zu verkündigen in einem neuen Organ.

So stelle ich mir das Zustandekommen dieses seltsamen Bündnisses vor. Es bedarf noch einer besonderen Untersuchung,

diesen Frontwechsel Ad. Müllers in seinen Phasen zu verfolgen und bis ins einzelne die fortschreitende Aufnahme Kleistischer Anschauungen in seinen Ideenkomplex festzustellen, die dann ihrerseits den ganzen Teig durchsäuerten und zu einer neuen Einheit umgestalteten, soweit bei Müllers Kompromißhäscherei von einer Einheit überhaupt gesprochen werden kann.

„Mein Gemüt,“ so sagt Müller in seiner verschwommen andeutenden Weise zu Gentz, „ist großen und auch den künftigen viel größeren Arbeiten Kleists gewachsen, aber sagen kann ich es nicht. An Mut der Gedanken, an Umsicht des Geistes weiche ich nicht, aber an Mut der Stimme und der Worte, an Resignation des Lebens und bildender Kraft erkenne ich ihn für meinen Meister“. Und Kleist war dankbar und froh über diese bedingungslose Anerkennung aus dem Munde eines berühmten Ästhetikers; durfte er doch hoffen, mit seiner Hilfe seine künstlerischen Ideen durchzusetzen. Aus Dankbarkeit machte er für ihn in der Ehescheidung der Frau von Haza, die Müller heiraten wollte, eine Reise nach Posen. Auch wandte er sich, um Müller eine Freude zu machen, mittelalterlichen Stoffen zu, die er aber doch in seiner antikplastischen Weise behandelte. Von Müllers politischen Anschauungen ließ sich Kleist, wie wir sehen werden, freilich mehr berücken, als seinen Interessen entsprach. Doch in der Kunst blieb er der Meister, neben den Ad. Müller nur Goethe stellte, um mit ihren Werken seine Kunsttheorien in Einklang zu setzen, was seinem Geschmack alle Ehre macht. „Meine Kunstansichten müssen und sollen allen Dichtern meiner Zeit, Goethe und Kleist ausgenommen, allzu realisch erscheinen; wäre es anders, so hätte ich Unrecht“, so heißt es in einem Briefe an Gentz.

Darauf baute sich der „Phöbus“ auf, das Organ, das nun der Dichter und der Ästhetiker zusammen herausgaben. Schon die Anzeige (A. IV, 124, Z. 15 ff.) und die Ankündigung (A. IV, 122 ff.) atmen Kleistischen Abscheu vor allem Schul- und Systemzwang. Nicht ein Parteiorgan wie das „Athenäum“, nicht ein ruhiger Hafen für alle Anhänger klassischer Kunst wie die „Horen“, sondern ein Tummelplatz aller Originalgenies, eine Arena der tüchtigsten Einzelkämpfer sollte diese Zeit-

schrift werden. Es ist ganz verfehlt, sie ohne weiteres in die romantischen Zeitschriften einzureihen: ihre Idee war diesen Organen diametral entgegengesetzt; und auch die wirkliche Erscheinung zeigt ein eigenes Gesicht, in dem sich nur wenige romantische Züge finden und einen fremd anmuten. Daß die Romantiker zu Worte kamen und kommen mußten, forderte ja das Programm. Aber leider erschienen nicht die Helden der Schule, die Tieck und Schlegel, zum fröhlichen Turnier mit dem jungen Ritter Kleist, und Novalis' Gelegenheitsgedicht konnte ja auch nicht ernstlich in die Schranken treten, es schien vielmehr nur aus Pietät geduldet zu sein. Von den Jüngeren sind die bestveranlagten Dichter, Arnim und Brentano, auch ausgeblieben, weil sie zurzeit ein eigenes Unternehmen (die Einsiedlerzeitung) versorgen mußten. So können wir von den romantischen Dichtern nur den Dänen Oehlenschläger und Fouqué mit geringen Beiträgen nennen, und den Grafen Loeben, der sich in Kleists Gesellschaft fast wie eine Persiflage auf die Romantik ausnimmt.

Beherrscher des Kampfplatzes bleiben also Kleist, Müller und als Dritter im Bunde der kräftige K. Fr. G. Wetzel. Daß Kleists Poesie nicht für die Romantik in Anspruch genommen werden kann, werden wir unten noch sehen. Ad. Müller versuchte ja zwar Kleists Schroffheiten zu mildern und nach allen Seiten hin freundlich zu vermitteln, im ganzen erscheint er aber doch als Schildträger des gewaltig voranschreitenden Kleist und Wetzel als der wackere Patroklus des überlegenen Achill. Über diesen tüchtigen Mann werden wir eine besondere Arbeit von meiner verehrten Freundin K. A. Toepffer (Weimar) erhalten, so daß ich mir genauere Angaben schenken kann.

Darum wenden wir uns gleich zu Adam Müller. Seine Ankündigung des Phöbus, die er gemeinschaftlich mit Kleist verfaßt hat, liest sich wie eine Herausforderung an die Romantik. Nicht nur, daß einseitige Schulinteressen, wie in der Anzeige, zurückgewiesen werden und „die edelsten und bedeutendsten Künstler und Kunstfreunde für eine allgemeinere (der Komparativ sagt dem Kenner der Zeitverhältnisse genug) Verbindung“ gewonnen werden sollen — auch die weiche und nur zu oft oberflächliche Dämmerungspoesie, alles Schwache,

Unklare und Untiefe wird zurückgewiesen, das nur zu sehr in der romantischen Schule gepflegt worden war und zum Teil noch wurde. „Kraft, Klarheit und Tiefe, die alten anerkannten Vorzüge der Deutschen“, aber auch echte in sich selbst und in den Objekten fest begründete „Originalität“ soll allen Phöbusbeiträgen gemeinsam sein und so eine wohltätige Abwechslung herbeiführen. Der Phöbus soll den Wettlauf der Besten nach dem Ideal der Schönheit auf den verschiedensten Wegen der staunenden Welt veranschaulichen, so war es, nach der Meinung der Herausgeber, „dem Charakter unserer Nation angemessener, als die Künstler und Kunstkritiker der Zeit in einförmiger Symmetrie und im ruhigen Besitz um irgend einen Gipfel noch so herrlicher Schönheit (etwa Goethe oder Tieck) zu versammeln“. Kein „Unbewaffneter“, kein „Leichtbewaffneter“ sollte neben den Gutbewaffneten auf dem Kampfplatz geduldet werden. Und sicher wollten sie nicht nur in der bildenden Kunst, von der sie es ausdrücklich angeben, sondern überall gegen den „spielenden und flachen Zeitgeist mit Strenge und Ernst“ vorgehen: trifft das nicht auch die ganze romantische Spielerei?

Kleistische Anschauungen vernehmen wir auch aus den andern Müllerschen Arbeiten, die im Phöbus erschienen. So spricht er in seinem Aufsatz über „Die Bedeutung des Tanzes“ eine Erfahrung aus, die er wohl an Kleist gemacht hatte: „Der praktische Künstler sträubt sich gewöhnlich gegen den Anschein von Willkür in den Gesetzen einer abstrakten Theorie und dünkt sich mündig genug, einer solchen Leitung (von Philosophie und Geschichte) nicht zu bedürfen. Wirksamer ist es vielleicht, ihn an das Blütenalter der Kunst zu erinnern, wo sie selbständig und rein als ein freies Produkt der schönen, menschlichen Natur erschien.“ — Wir wissen ferner aus dem schon öfters genannten Brief an Gentz v. 6. Febr. 1808 (s. Zs. f. vgl. Lit.-Gesch., N. F. XVI, 65), daß Müller versucht hatte, „seinen“ Dichter für die allegorische Unbestimmtheit und geheimnisvoll andeutende Kunst des Mittelalters zu begeistern und zur Nachahmung derselben zu veranlassen. Hier haben wir in demselben Aufsatz über den Tanz Kleists Antwort: „Je größer die Bestimmtheit ohne Spur eines äußeren Zwanges,

desto vollständiger erscheint die Freiheit. Das Unbestimmte in der Erscheinung deutet auf Unvermögen in der bestimmenden Kraft" (S. 34).

Derselbe Aufsatz gibt uns noch ein bemerkenswertes Zeugnis für Kleists überlegenen Einfluß auf Müller. Wir wissen, mit wie geteilten Gefühlen man die Werke des Dichters aufnahm, die fast alle das erotische Problem berührten und zwar mit einer naiven Sicherheit und Offenheit, die verblüffend wirkte. Als echt naives Genie war Kleist selbst „schamhaft, weil die Natur das immer ist", aber nicht „dezent, weil nur die Verderbnis dezent ist", wie Schiller schön ausführt in seiner „Naiven und sentimentalischen Dichtung". Aber Kleists Zeitgenossen waren dezent, und heute ist es nicht viel anders. Daher die übergroße Zahl absurder Urteile und Folgerungen aus Kleists Werken auf seinen Charakter und sein Leben. Jedenfalls ist es mir sehr wahrscheinlich, daß Ad. Müller ursprünglich auch zu den Dezenten gehört und Kleist Vorstellungen darüber gemacht hat; doch auch hier mußte er sich vor dem Genie beugen, so daß er gewissermaßen Kleists künstlerisch-ethisches Glaubensbekenntnis zu dem seinen machte und sein kritisches Verfahren darnach festsetzte. Hören wir: „Die echte Kritik ist bis zur Ängstlichkeit schonend gegen den Geist der Kunst, aber streng gegen alles, was diesen Geist entstellt. Sie duldet nicht, daß ein Symbol für die Schönheit zur Üppigkeit entweiht werde; aber der Sinnlichkeit soll nicht durch den Verstand, sondern durch die Phantasie entgegengewirkt werden, die den vorhandenen Trieb nicht unterdrückt, sondern veredelt. Und wehe dem Zeitalter, das an der Veredlung dieses Triebes verzweifelt!" Ging nicht Kleists ganzes Künstlertum auf solche Veredlung des Triebes hinaus, indem er ihn ganz und gar beseelte?

In dem „Fragment über die dramatische Poesie und Kunst" behandelt Müller zuerst den Unterschied der „monologischen, dialogischen und dramatischen Naturen". Auf ihn ist er wohl auch erst durch den Verkehr mit Kleist gekommen, da dieser die beiden ersten Arten, die Welt zu betrachten, als ihm fremdartig zurückwies und im eigenen wissenschaftlichen und künstlerischen Verfahren und im Verkehr mit andern die

dritte, höhere anwandte. In dieser Zeit gab es ja soviel monologische Geister, Propheten der Wahrheit, ich brauche nur Fichte zu nennen, den Kleist wohl gerade deshalb nicht leiden mochte. Das entgegengesetzte Prinzip des dialogischen Verfahrens vertreten die meisten Romantiker, und Kleist war nun einer von denen, die einen Mittelweg suchten und meist auch fanden. So war Ad. Müllers Philosophie von Gegensatz und Vermittlung um ein anschauliches Beispiel reicher.

Man vergleiche selbst: Die monologischen Naturen „sprechen und lehren, ohne selbst wieder zu hören, oder ohne eigentlich eines Hörers zu bedürfen, die ganze Welt wird von ihnen abgehandelt, ohne je behandelt zu werden. . . . Um ihre Stirn spielt vergebens in tausend Farben die Poesie und alle Lebenslust; sie wissen von nichts als von weiß und schwarz, und nur so etwa ihre Eitelkeit schmeichelnd ergriffen wird, meldet sich einiges Gehör bei ihnen; der schmeichelnde Widersprecher wird als Kuriosität, als zu den sonderbaren Spielarten der Natur gehörig, abgefertigt, und der Faden der Behauptung wieder angeknüpft ohne Ende.“

Die dialogischen Naturen sind „ein leichtblütiges, lockeres Geschlecht; ohne ferneren Wunsch, die Welt weiter zu fördern, übt es sich, der Torheit und der Weisheit gleich faßlich und mundrecht zu sprechen. Diesen vielfragenden, wißbegierigen Wesen ist jeder andere in seiner Art, wie sie sich auszudrücken pflegen, der wahre und rechte, wie sie denn auch den Triumph ihrer Umgänglichkeit und Beweglichkeit darin setzen, sich in die Welt zu schicken und die Menschen zu nehmen, wie sie sind. Das Allzuernste, Allzubestimmte, besonders die recht charakteristischen Exemplare der ersten Gattung mit ihren Behauptungen und Abhandlungen widerstehen ihnen, und sie haben eine Virtuosität darin, jene in sich selbst zu verwickeln oder sie inmitten des Vortrags im Stich zu lassen. In sich etwas zu entwickeln, sich durch die Einsamkeit zu erheben und auszuweiten für umfassende Geschäfte oder lang nachklingende Werke, ist ihre Sache nicht; was der Augenblick erwirbt, muß der Augenblick verzehren; wie der Gedanke sich meldet, muß er gesagt werden und ergreifen. Daher ihre Geselligkeit, ihre Unschädlichkeit, ihre

zierliche Unruhe, ihre Flüchtigkeit, ihre Entzündbarkeit; daher die Gemeinsprüche meistenteils von ihrer Seite herklingen: alles in der Welt ist relativ, jede Sache hat zwei Seiten, es kommt auf den Standpunkt an, aus dem man die Dinge betrachtet." (Wie gut paßt doch so mancher von diesen Zügen auf Ad. Müller selbst, die Brentanos und andere Romantiker, wiewohl natürlich in der Wirklichkeit die Scheidung nicht so reinlich aufgeht, vgl. Ric. Huch, A. u. V. d. R., 173 ff.) „Über diesen beiden Gattungen oder in ihrer Mitte, wenn wir wollen, erhebt sich eine dritte, seltene und unvergleichliche; möge sie einstweilen die dramatische heißen. Gleich weit entfernt von der Versteinerung der monologischen und von der Zerschmolzenheit der dialogischen Naturen, dennoch fester als Stein, flüssiger und beweglicher als Wasser; der Einsamkeit der ersteren und der Vielsamkeit der letzteren auf gleiche Weise abgeneigt und dennoch allein, eigentümlich zugleich und durch das ganze Reich des Lebendigen verbreitet, allgegenwärtig möchte ich sagen, wenn ich an Shakespeare gedenke — so stehen und wandeln sie weder bloß außer aller Zeit und abstrahieren von aller Zeit, wie jene Prediger in der Wüste, noch bloß in ihrer Zeit, wie die in der zweiten Gattung beschriebenen faulen und tonreichen, federleichten, gesprächigen Seelen. . . . Ihr (der dramatischen Naturen) Gespräch,[1]) oder soll ich es Rede nennen, denn es ist beides, verweilt weder bloß noch bewegt es sich bloß; es ist lehrreich und nachgiebig, tief und leicht, ernst und spielend zugleich,[2]) und wenn die monologischen Naturen zurückschrecken, die dialogischen hingegen verführen, so zwingen und reizen die dramatischen dahin, wohin man gern folgt und wo man auch ewig bleiben kann."

Ich gebe gern zu, daß auch die Romantiker nach diesem Ideal strebten, dennoch, wie weit blieben sie dahinter zurück, und zwar neigten sie meist nach der leichten Seite; statt der spielenden Geistesfreiheit, die schon Schiller so beredt fordert,

---

[1]) Ein bekannter Kleistischer Begriff, vgl. B. K. 253/4 und A. IV, 180.

[2]) Man vergleiche daraufhin Kleists theoretische Abhandlungen wie etwa die über das Marionettentheater, und man wird nicht zweifeln, daß Ad. Müller ihn hier im Auge hat.

herrscht bei ihnen meist Frivolität oder eine oberflächliche Spielerei; während sich bei Kleist, der natürlich auch nicht immer und überall das Ideal der dramatischen Persönlichkeit und Kunstbehandlung erreicht, der Schwerpunkt dann stets dem starren Ernste zuneigt. Die Romantiker waren dialogische Naturen, von denen einzelne in ihren besten Stunden dem dramatischen Ideal nahe kamen; Kleist war durchaus eine dramatische Natur, die manchmal in die Monologie zurücksank, aus der sie herausgewachsen war zur edelsten dramatischen Idealität.

Im sechsten Beitrag des ersten Phöbusheftes, der anonym ist und sich betitelt „Popularität und Mystizismus", findet sich ein gleicher Protest gegen die „falsche Mystik" der Zeit wie in jenem bekannten Kleist-Brief Müllers an Gentz, so daß er sehr wohl von ihm sein könnte, jedenfalls aber von Kleist inspiriert ist; doch will ich hier nichts über die Verfasserschaft ausmachen. Ich zitiere die Stelle nur zum Beweis, daß die Phöbusfreunde mit einer Schule wie der romantischen blutwenig zu tun haben. Es ist gewiß in der Hauptsache ebenso eine scharfe Kritik Z. Werners, wie im 7. Stück, S. 7, wo ihm von Ad. Müller vorgeworfen wird, daß seine Kunst Mosaikarbeit ist, daß er „Goethen, Schillern, Shakespeare, den Griechen, Tieck und A. W. Schlegeln einzelne Gesichter nachschneidet", und wo sein „protestantisch-katholisches Spektakelstück: Die Weihe der Kraft," jedenfalls zur größten Befriedigung Kleists, streng durchgenommen wird. An der ersten Stelle heißt es also: „Nur dem vorsätzlichen Mystiker kommt mitunter der Vorsatz der Popularität; nur dem Hochmütigen kann die Absicht kommen, sich herabzulassen. Falsche Mystik und falsche Popularität sind korrespondierende, einander bedingende Gebrechen derselben Zeit und derselben Personen. Nur dem, der gewöhnlich die Tür seines Hauses verschließt, kann es zuweilen beifallen, sie nun auch wieder allem Pöbel zu öffnen. — Gedenken wir des unsterblichen Wortes: „Des wahren Geheimnisses Eingeweihter ist jeder, der es versteht," und so übersetzen wir es den falschen Mystikern unserer Zeit: Es gibt keine Entweihung des Wahren und Schönen, also ist auch die Einweihung nicht vonnöten."

Noch deutlicher wird dieser beherrschende Einfluß Kleists auf die Kunstanschauungen der Phöbusfreunde und besonders Müllers aus folgender Beobachtung. Der Dichter hatte aus Fort Joux an seine Freundin Marie geschrieben: „Die Erfindung ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinne dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt durch diese Wahrnehmung erregt, ist das Kunstwerk“ (Tieck a. a. O. XVII). Kleist meint also, nicht das vollendete, sondern das vom Künstler geschaute Kunstwerk ist das wirkliche, wie er schon früher an Rühle geschrieben hatte (Bül. 242): „Die Wahrheit ist, daß ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste.“ Der Künstler kann also das Gemüt der anderen Menschen nur anregen, seine bestimmte Idee aus dem Dargestellten herauszufühlen und nachzuschauen und sich so von dem Leben der Schönheit erst zu überzeugen. Derselbe Gedanke liegt zwei Phöbusepigrammen Kleists zugrunde:

I, 3. Forderung:

Gläubt ihr, so bin ich euch, was ihr nur wollt, recht nach der Lust Gottes,
Schrecklich und lustig und weich; Zweiflern versink ich zu nichts.

I, 24. Unterscheidung:

Schauet dort jene! Die will ihre Schönheit in dem, was ich dichte,
Finden, hier diese, die legt ihre, o Jubel, hinein!

Adam Müller hat nun diese Kunstansicht Kleists in seiner Vorlesung „Über das Schöne“ (2. Stück) entwickelt. Wir lesen da (S. 34 ff.): „Entweder siehst du in ihr (der Schönheit) nichts weiter als eben wieder ein Stück Welt, wie es dir von jedem Tage deines Lebens schon zugeschnitten wird, und was hast du denn davon? oder du siehst wirklich eine Welt für sich, die eigentümliche Bewegung des Kunstwerks teilt sich deiner Seele mit, und so wirst du mir erwidern: „Dort im Kunstwerk, mein Freund, ist sie nicht allein! Sie ist ebenso gut auch in meinem des Betrachters Gemüte.“ — (S. 41): „Die Schönheit wohnt weder allein in dem schönen Gegenstande, der unser Wohlgefallen erweckt, noch wohnt sie allein in der Brust des Betrachters, dessen, der das Wohlgefallen empfindet, und der nicht etwa den Gegenstand erst zum schönen macht,

sondern ihn bloß mit schönem Gefühl begleitet, aber mit seiner Begleitung ganz unentbehrlich ist."

Müller hat seinen Freund im Auge, wenn er gewissermaßen Penthesilea und andere seiner Werke verteidigend fortfährt: „Wer nun den Geist der Schönheit, ohne alle falsche Rücksicht auf gewisse Äußerlichkeiten der Erscheinung, wieder erobert, wer jenes Wohlgefallen am anscheinend Häßlichen ergründet, der gewinnt zugleich die göttliche Macht, die dunkelsten Erscheinungen, welche sein Leben an ihm vorüberführen mag, so zu berühren, daß sie ihm ihre Sonnenseite zukehren müssen: er bezaubert die Welt, weil sie ihn wieder bezaubern kann."

Weiter unterscheidet Müller „die gesellige Schönheit der klassischen Kunstwerke" und die „individuelle, verborgene Schönheit des Lebens", die ja Kleist in seinen Werken darstellte; „um diese zu empfinden, muß der betrachtende Mensch selbst die Sonne werden und jene wie Planeten, die von ihm ihr Licht empfangen, um sich versammeln".

Ähnlich steht es meiner Meinung nach mit der „Kunstkritik" im sechsten Stück des Phöbus. Man vergleiche dazu die feinsinnigen Bemerkungen Steigs (B. K. 233 ff.), der auf Grund einzelner Äußerungen und mit Berufung auf sein „Gefühl dem Ganzen gegenüber" manches für Kleist in Anspruch nimmt. Gegen diese Autorität fällt es mir schwer, eine Einwendung zu machen; aber meines Erachtens sind in diesem Aufsatze der Kleistischen Ausdrücke und Anschauungen nicht mehr als in den schon angeführten, und es wird also dieser Aufsatz auch nur von Müller geschrieben sein nach vorheriger Besprechung mit Kleist. Müller war ein starkes Formtalent, dem es nicht schwer fiel, sich die Ausdrucksweise eines andern anzueignen, zumal wenn es sich nur um einen treffenden Begriff, wie „Gespräch", oder ein frisches Bild wie von Rosenduft und Liebschaften handelt. So zeigt auch diese „Kunstkritik" wieder Kleists führende Stellung im Phöbus.

Außer den von Steig a. a. O. zitierten Stellen gebe ich noch einige wieder: „Die Strahlen, welche Werke, vornehmlich [illegible]r Art, auf uns werfen, werden wir auf unsere eigene [illegible]hren und reflektieren." Das ist wohl ein Erfahrungs-

satz von Kleist; denn alle sogenannten Entlehnungen, die man aus Kleists Werken zusammengestellt hat, liefern den durchschlagenden Beweis, daß er nichts in sich aufnehmen konnte, ohne ihm etwas von seiner starken Individualität mitzuteilen, so daß es ganz sein Eigentum wurde. — Ferner wollen die Phöbusfreunde, unterstützt von ihrem besten Zeitgenossen, dem Leser zeigen, „wie ein und dasselbe Werk auf recht vielfältige Gemüter wirkt, um ihm die höchste Ehre und den vollkommensten Gewinn zu geben, die sie zuzuwenden imstande sind: er soll nämlich der ruhige Zeuge eines recht bunten und klugen Gesprächs sein und in dem Feuer, welches sie ihm bereiten, seine eigentümliche Ansicht der Kunst zu einer allgemeinen und geselligen läutern können, zu einer solchen, aus der er es dem Urenkel noch rechtfertigen kann, daß ihm Platon, Shakespeare, Cervantes und Goethe gefallen haben.“ „Denn warum haben wir wohl mit unsern Vätern über ihren Gleim und Hagedorn und Wieland nie einig werden können. Nicht deshalb, weil diese Dichter die Herabsetzung verdienten, die ihnen von uns Jungen, nicht minder befangenen, widerfuhr, sondern weil zwei steife Systeme der Kunstkritik einander unbeweglich gegenüberstanden, jedes das andere verdammend, weil es wohl Katheder der Beredsamkeit und Poesie, aber keine Gespräche darüber gab; weil zwar die Gewohnheit und die Schule, aber nie das eigene, freie, sinnreiche Leben über die Kunst zum Worte gekommen“. Hier haben wir wieder die Kleistische Feindschaft gegen „steife Systeme“, Katheder-weisheit, Schulanschauungen und -Gesetze und die rechte Dichterliebe für das reiche, bunte Leben und für die wahrhaft produktiven Geister mit ihrer deshalb auch produktiven Kritik: keine Deduktionen, sondern Induktionen, kein Richten und Verurteilen, sondern ein liebevolles Eingehen und Verstehen! — Die Identifizierung mit den Jungen, die Gleim, Hagedorn und Wieland herabsetzten, ist jedenfalls von Ad. Müller gegen Kleists Absicht vollzogen worden, da wir ja wissen, wie sehr unser Dichter Gleim und Wieland immer verehrt hat.

Zum Schluß verweise ich nur noch auf E. Schmidts A. I, 462, wo er eine Auseinandersetzung Ad. Müllers über die Geltung der Dialekte und der individuellen Eigenrichtigkeit

wieder abdruckt und auch hier mit Recht Kleistischen Einfluß vermutet.

So haben wir gesehen, wie H. v. Kleist in Sachen der Kunst Ad. Müller gegenüber zumeist der Gebende war. Wahrscheinlich hat er ihn auch zur poetischen Produktion verleitet wie Pfuel (s. Tieck a. a. O. XIV). Wilbrandt (S.272 f.) berichtet ausführlich über den dramatischen Entwurf „Julian der Abtrünnige"; doch kam diese seltsame „divina comoedia", die sich schon in ihrer Anlage als echtromantisch und antikleistisch erweist und uns den wahren Müller gegenüber dem Kleistisch-gefärbten in den Phöbusaufsätzen recht deutlich fühlen läßt, nicht zur völligen Reife und fiel unter den Tisch.

Auf politischem Gebiet war jedenfalls Kleist der Empfangende. Durch Anlage und Freundschaft mit dem bedeutenden Publizisten und Politiker Gentz war A. Müller so recht in die politischen Strömungen seiner Zeit hineingerissen worden; äußere und innere Politik trieb er mit Leidenschaft, regte auch seine Freunde dazu an und bestimmte sie darin. So hat er auch, wie mir scheint, den patriotischen Fanatismus in Kleist erweckt, der ihn zum racheglühenden Freiheitssänger machte. Denn mochte Kleist auch durch seine Beobachtungen in Frankreich wie durch seinen Verkehr in den Berliner und Königsberger Kreisen, wo damals die hohe Politik gemacht oder doch leidenschaftlich erörtert wurde, sich eine gewisse durch die naive Kraft seines Genies noch erhöhte Urteilsfähigkeit darin angeeignet, mochte er durch den unglücklichen Krieg von 1806 und seine rechtswidrige Gefangensetzung, ja sogar schon früher durch sein Mißgeschick in der Schweiz, wofür er Napoleon verantwortlich machte, eine tüchtige Abneigung gegen die Franzosen und einen starken Haß gegen den Eroberer gewonnen und sein staatsbürgerliches Gewissen gestärkt haben — vor seinem Verkehr mit Adam Müller galt doch sein ganzes Interesse, all seine Liebe, all seine Kraft dem Dienst der „hohen Muse, die ihn begeisterte", der wahren Schönheit.

Durch Müller wurde das anders. Er bestimmte ihn, sie in den Dienst des Vaterlandes zu stellen. Seitdem hat er fast nichts mehr unternommen, ohne dabei an sein unglück-

liches Vaterland zu denken; das ist bekannt genug. Dies Verdienst Müllers wollen wir nicht verkennen und verschleiern; und um deswillen soll ihm auch das zweideutige Spiel verziehen sein, das er mit dem Verleger des Phöbus hinter Kleists Rücken getrieben hat (Vjschr. f. Lit.-Gesch. II, 301), das, mag es auch, wie E. Schmidt (A. I, 28) zu erklären versucht, durch Kleists schroffes Vorgehen gegen Goethe veranlaßt sein, einem Freunde sehr wenig ansteht. So unheilbar waren übrigens die Differenzen doch nicht, da Kleist und Müller in Berlin (1810/11) wieder freundschaftlich mit einander verkehrten und, wie Steig in seinen „Berliner Kämpfen" gezeigt hat, auf den ich verweise, Schulter an Schulter kämpften, freilich nicht zum Vorteil des Dichters; denn im Grunde war es doch nur Müller, der durch seinen doktrinären Ultrakonservatismus Kleists Abendblättern das Aussehen eines Oppositionsorgans gab. Nicht Kleists „Bizarrerien", wie Adam Müller in einem Brief an Rühle im Oktober 1810 [1]) hämisch prophezeit, haben ihm das Publikum entfremdet; sondern dessen eigene politische Verbohrtheit, die leider in Kleists Blättern wegen seines weitherzigen Gesprächsstandpunktes volle Freiheit fand, und die deshalb immer schärfer zugreifende Zensur haben die Abendblätter zugrunde gerichtet.

Denn wie im Phöbus die Kunst dominierte, so gehörte in den Abendblättern, dem Organ, das sich nach Steig die Berliner Patriotengruppe (1810), die sich später (18. Jan. 1811) in der deutschen Tischgesellschaft vereinigte, zur Verbreitung und Durchsetzung ihrer Anschauungen schuf, der Politik die

---

[1]) S. diesen Brief in den B. K. 528. Steigs Urteil kann ich mich nicht anschließen; denn soviel wir Adam Müllers ästhetische Anschauungen kennen, wird er an dem „Bettelweib von Locarno" nichts ausgesetzt haben. Auch im Phöbus hatte er an Kleists großen organischen Fragmenten nichts zu tadeln (s. o. Briefe an Gentz); sondern nur der offene Angriff auf Goethe u. a. war ihm wohl bizarr und ungeheuer erschienen. Aber vielleicht ist Müllers hämisches Wort nur der Ausdruck des Ärgers, daß Kleist seinen politischen Gegnern in der Krausfehde das Wort in seinen Abendbl. verstattet hatte, ohne von vornherein sein Einverständnis mit ihm festzustellen und nur eine sachliche Aussprache zu dulden. Derartige „wissenschaftliche Gespräche" mußten die Leser empören und können wohl bizarr und ungeheuerlich genannt werden.

erste Stimme — sie sollte ihr wenigstens nach der Absicht der Unternehmer gehören —; alle anderen Bestrebungen ordneten sich ihr unter, wie R. Steig in seinem schon oft genannten Buche „H. v. Kleists Berliner Kämpfe“ bis in alle Einzelheiten darlegt. Der Phöbus hatte die Kultur der obersten Bevölkerungsschicht reformierend stärken sollen; die Aufgabe der Abendblätter war es, „das Volk in seiner Gesamtheit“ für die großen Ereignisse heranzubilden, die ihm bevorstanden, oder wie Steig (S. 48) es ausdrückt: „Das Volk im romantischen Sinne[1]) schwebte ihnen vor als diejenige Macht, die sie zum Kampf gegen das moderne Unheil aufrufen und organisieren müßten; dem Volke wollten sie tagtäglich die geistige Speise, die es brauche, zuführen“.

Auf dies Programm hin hat H. v. Kleist die Redaktion übernommen, er dachte wohl auf diese Weise seine in Prag gescheiterte „Germania“, anscheinend im Friedenskleide, mit versteckten Waffen, doch noch an die Öffentlichkeit zu bringen. Aber Adam Müller versuchte es von dieser Höhe zum Parteiorgan der Ultrakonservativen herabzudrücken, so daß es sich natürlich durch die vernichtende Zensur bald aufrieb, trotz der verzweifelten Schwenkung des Herausgebers. Anders kann ich den Vorgang auch gegen Steigs Meinung nicht auffassen. Kleist war kein Ultrakonservativer, so sehr er mit seinen in der Not der Zeit schwerbedrängten Standesgenossen mitfühlen mochte; und wenn er ihnen in seiner Zeitung das Wort gab, so geschah es nur um der allgemeinen Aussprache willen, die das Richtige und Gute faßlich herausstellen und zur Anerkennung bringen sollte. Ihm lag es fern, Unfrieden zu säen, sondern im Gegenteil wünschte er, das Verworrene zu klären und alle Patrioten um den König zu sammeln zur endlichen Unterdrückung der Feinde; vgl. Anz. f. dt. A. 29, 104 ff.

Ich mußte hier die Abendblätter in ihrer Gesamterscheinung besprechen, weil sie gewissermaßen das Mittelglied

[1]) Dieser Begriff des Volkes ist aber durchaus keine romantische Bildung; die Herder, Schubart, Hebel, Claudius u. a. kennen ihn längst und rechnen damit als einem wichtigen Faktor in all ihren Unternehmungen. So ist auch das Programm der Abendblätter kein romantisches.

bilden zwischen Kleist und einigen Romantikern. Da wäre zunächst die Gruppe der Heidelberger Einsiedler zu nennen. Schon das Erscheinen des Phöbus hatten sie mit Interesse verfolgt, trotz Clemens Brentanos leisem Spott (s. Steig, Arnim und Brentano 1894, 245). Einen Beitrag hatten sie aber nicht beigesteuert, es müßte denn das „Märchen von der langen Nase" von Arnim herrühren (vgl. A. u. Br. 361); oder ist es von Wetzel? Jetzt trafen Arnim und Brentano in Berlin mit Kleist zusammen und schlossen bald Freundschaft mit ihm. Einig waren sie alle drei in ernster, heiliger Liebe zur Kunst, zu Volk, König und Vaterland und im glühenden Haß gegen Napoleon und sein Reich und überhaupt gegen alles Schlechte, Feige und Philiströse; und diese Berührungspunkte waren in damaliger Zeit stark genug, um alle Unterschiede und Gegensätze in Charakter, Weltanschauung und Kunst vergessen zu lassen.

R. Steig kam es darauf an, die engen Beziehungen herauszustellen und Kleist in fester Freundschaft mit jenen Heidelberger Romantikern zu zeigen (das kann man demnach dort alles bequem nachlesen); ich will nur zur Ergänzung das grundsätzlich Trennende hervorheben, das in Steigs Darstellung doch etwas zu sehr verschwindet. Wenn man es auf eine kurze Formel bringen will, so kann man sagen: die Heidelberger Romantiker gingen von der Naturpoesie aus, und alle ihre Schöpfungen berühren sich mit ihr; Kleist kam von der Kunstpoesie her und hat sich bei seiner Formstrenge der schlichten Naturpoesie auch kaum genähert, so verwandt sie miteinander sind durch frische Ursprünglichkeit, besonders im Käthchen. Ein Volkslied im eigentlichen Sinne oder Volksliedartiges hat Kleist nicht geschaffen, während gerade da Arnim und Brentano ihre Lorbeeren pflückten. Arnim war gewiß eine poetische Natur und Brentano ein bedeutender, reicher Dichter, Kleist aber war mehr als das, er war ein genialer Gestalter, und alles, was er berührte, bekam eine feste, runde Form. Jene beiden Herzensfreunde waren in der „romantischen Schule" erwachsen und blieben trotz selbständiger Entwicklung (vgl. Kösters Probefahrten II. Die Gräfin Dolores v. Fr. Schulze) dennoch ihren Hauptideen im großen und ganzen

treu. Kleist war immer nur in der Schule der Genies der Weltliteratur gewesen, hatte anfangs die romantische Schule verachtet und dann nur sehr bedingt und nur in den wirklich guten Einzelleistungen anerkannt. Bis zu seinem Ende hielt er störrig an seiner Eigenrichtigkeit fest und ging einsam und stolz seine Straße zur Unsterblichkeit, die er sich selbst gebrochen hatte. Hier war eine intime Kunstgemeinschaft unmöglich. Auch ist ihre Weltanschauung beträchtlich verschieden. Arnim war ein guter Protestant, der auch auf Kirche und Dogma hielt; Brentano war anfangs ein spottlustiger, zerrissener Freigeist, neigte sich aber mehr und mehr dem strengen Katholizismus zu; beider Weltanschauung zeigt wesentliche romantische Merkmale. Kleist hatte zwar dem frommen Rationalismus seiner Jugend den Abschied gegeben, aber doch den Weg zur Kirche nicht zurückgefunden. Er ging auch hier seinen eigenen Weg (s. u.). So wurde Kleist in seinem Besten doch auch von diesen Romantikern nicht verstanden, seine tiefste Seele blieb immer einsam; vgl. sein schönes Epigramm „Die Bestimmung“ (A. IV, 24).

Wenn er ungefähr zu gleicher Zeit mit ihnen den gleichen Stoff bearbeitete, so will das bei der grundverschiedenen Behandlung wenig oder nichts besagen, sollte auch die Anregung von Arnim ausgegangen sein (B. K. 525). Ebenso unwesentlich ist es, daß ihm Kleist den Hinweis auf Hans Sachs und andere Meister der älteren deutschen Literatur verdankt und sich mit ihm an ihnen erfreute; so ließ er sich auch für Froissard interessieren (B. K. 539).

Summa summarum: Brentano urteilt nach Kleists Tode, „seine poetische Decke sei ihm zu kurz gewesen“ (s. Steig A. u. B., 297 und die Beilage), und bei der Lektüre seiner Werke hat er wegen „der ganz merkwürdigen, scharfen Rundung, einer so ängstlichen Vollendung und wieder Armut“ doch nur recht gemischte Gefühle (a. a. O. 302). Sein Urteil über Kleists Dialog ist auch nichts weniger als freundlich (a. a. O. 344), von seinen sonstigen parodistischen Bemerkungen ganz zu schweigen. Sie waren eben als Menschen und Dichter zu verschieden, als daß sie einander wirklich hätten verstehen und fruchtbar beeinflussen können.

Arnim verstand Kleists Wesen besser und hat ihn als Mensch und Künstler gebührend geschätzt, wenn auch nicht seine ganze Größe erkannt. Jedenfalls aber darf man auch das Wort nach der Katastrophe nicht übersehen, daß „ihm seine störrige Eigentümlichkeit wenig Freude gemacht hat“ (B. K. 682). Auch von ihm konnte keine tiefere Einwirkung auf Kleist ausgehen. Arnim mochte es versucht haben, den selbständigen Freund zu bestimmen, wenn man aus einer Äußerung an einen der Redakteure des Morgenblattes (B. K. 683ff.) einen Schluß ziehen darf. „Wenige Dichter“, so heißt es da, „mögen sich eines gleichen Ernstes, einer ähnlichen Strenge in ihren Arbeiten rühmen dürfen wie der Verstorbene; statt ihm vorzuwerfen, daß er der neueren Schule angehangen, wozu wohl kein Mensch so wenig Veranlassung gegeben wie Kleist, hätte man ihn bedauern müssen, daß er keine Schule anerkannt, d. h. nur in seltenen Fällen dem Hergebrachten und dem Urteile seiner Kunstfreunde nachgab, vielmehr seinem Eigensinne sich in dem Zufälligen ergab, was oft das Schöne und Tiefe seiner Erfindungen entstellt.“

Also Arnims Bemühungen haben, wenn er sie wirklich angestellt hat, keinen Erfolg gehabt, und wir wollen uns darüber freuen; denn für die „Zufälligkeiten“, die sich in Kleists Werken finden, aber gewiß organisch damit zusammenhängen, weil sie eben aus des Dichters Persönlichkeit herauswuchsen, hätte er gewiß andere, wirklich zufällige Zufälligkeiten erworben, wenn er sich von Fremden, z. B. Arnim hätte bestimmen lassen. Denn an künstlerischer Reife und Einsicht kam ihm doch keiner gleich, so daß sie seine Intentionen wohl oft nicht verstanden und seinen Trotz erregten. Er war eben größer als alle seine zeitgenössischen Dichter; Goethe war der einzige, vor dem er sich beugte (Tieck a. a. O. XXIII); und auch ihm hätte er den Eingriff in seine Werke verweigert, wenn er ihn nicht in seinen tiefsten Absichten verstanden und von der Verkehrtheit derselben überzeugt hätte. So beruhte auch Kleists Verhältnis zu Arnim mehr auf gegenseitiger Achtung vor ihrer Originalität, die ja wenigstens Kleist am höchsten an einem Dichter schätzte, als auf fruchtbarer Wechselwirkung. Das Zusammenstehen gegenüber gemeinsamen

Gegnern, wie etwa gegen Iffland, bei dem Arnim ja auch für Kleist eintrat (B. K. 241), kann für eine wirkliche Einstimmigkeit nichts beweisen. Bemerkenswert bleibt es jedenfalls, daß er über Kleists Leben und Werke nur ungenau unterrichtet war: z. B. läßt er ihn während der Krugaufführung in Weimar von Deutschland abwesend sein, und meint, „im letzten Bande seiner Erzählungen soll eine ähnliche Geschichte stehen wie sein Tod" (B. K. 682). Ob Kleists kräftiger Realismus auf Arnims realistische Charakterisierung seiner Gestalten eingewirkt hat, bedarf einer besonderen Untersuchung.

Mit Bettina hat Kleist auch nur äußerliche Berührungen: sie trafen sich in der Berliner Gesellschaft, und sie versprach ihm eine Komposition für die Abendblätter; doch hielt sie ihr Versprechen nicht. Viel bezeichnender ist ihr völliges Schweigen über Kleist, während sie „für Hölderlin und für die Günderode siegessicher eintrat" (B. K. 433). Wahrscheinlich empfand sie Kleists Wesen nicht nur als fremd, sondern grollte ihm wegen seines Angriffes auf ihren Abgott Goethe (s. aber Beilage). — Zu den andern Heidelbergern ist er nur in vorübergehende oder indirekte Beziehung getreten (s. Steigs B. K.).

Die kleineren romantischen Geister, die Loeben und Genossen, kommen für uns nicht in Betracht — auch hier orientiert Steig zur Genüge —, nur auf Fouqué müssen wir noch mit einem Worte eingehen. Er und Kleist hatten gemeinsame Jugenderinnerungen (s. o.) und „ähnliche, aus dem Militär ins zivile Schriftstellertum hinüberführende Schicksale gehabt" (Steig B. K. 472). Schon in Dresden (1803) waren sie sich als Dichter wieder begegnet, doch Kleist zeigte damals noch solche Abneigung gegen den ausgesprochenen Schüler der Romantik, daß er sich mit ihm nur über Kriegskunst unterhielt (Zoll. XVII Anm. und Brahm 104). Zum Phöbus lieferte Fouqué einen Beitrag. Aber erst 1810 traten sie in lebhafteren Verkehr zueinander. Fouqués ritterlich liebenswürdiges Wesen und seine tüchtige Gesinnung mögen es Kleist angetan haben und, da diese auch in seinen Werken lebten, so ließ sie Kleist auch gelten und fand für sie ein gutes Wort. Eine rechte Freundschaft aber, wie Fouqué es in seiner Lebensgeschichte darstellt, hat nie bestanden (B. K. 472 ff.). Für die Abend-

blätter lieferte er religiös-hochkirchliche Artikel, wie sie das Volk brauchte, und zwei kleine Novellen, die Kleist der „Bearbeitung“ würdigte.

Wie ich oben schon erwähnt habe, glaubte Fouqué, daß Kleist aus „Wielands Schule“ hervorgegangen und deshalb „natürlicherweise in eine polemische, beinahe feindliche Stellung gegen alles geraten sei, was der damals sogenannten neuen Schule angehörte oder von ihr zutage gefördert ward“ (B. K. 686). Diese Äußerung, verbunden mit der oben zitierten Arnimschen, zeigt uns, daß die Berliner romantischen Dichter Kleists Sonderstellung gegenüber ihrer Schule recht wohl erkannt haben.

b) Besonderes.

1. Kleists Weltanschauung.

Wir haben oben gesehen, wie Kleist in seiner Jugend einem frommen Rationalismus huldigte, der auf der Leibniz-Wolffischen Philosophie ruhte, durch seinen verehrten Lehrer Wünsch aber eine persönliche Färbung bekommen hatte. Die Erkenntnis der Welt ward auf allen rationalen und empirischen Wegen erstrebt als eine Erkenntnis Gottes: sie war der Zweck des Lebens; unablässiger, wohl angewandter Gebrauch des Verstandes, reines philosophisches und mathematisches Denken war die Leiter zu „höheren Sternen“. Ein ernstes ethisch-reines Leben war die natürliche Begleiterscheinung der tiefreligiös erfaßten Lebensaufgabe. Doch dies Ideal wurde unserem Kleist durch Kants Kritik des Dogmatismus zerschlagen; der Nachweis, daß es keine absolute, erkennbare Wahrheit gäbe, entzog ihm die Lebenssäfte. Aber bei einem trostlosen Skeptizismus konnte sich Kleist natürlich nicht beruhigen. So galt es einen anderen Weg zu Gott zu finden.

Mit der Philosophie rechnete er nun für immer ab. Es schien ihm das jetzt alles wie ein Streit um Worte, da die „Philosophen“ die absolute Wahrheit, für die er sich allein interessierte, ja doch nicht finden konnten — wovon ihn Kant überzeugt hatte —, [illegible] auch damit prahlten. Es war gerade eine böse Z[illegible] der Philosophie; es tobte ein Krieg aller [illegible] des Reich[illegible] Kant, war

alt und kindisch geworden, bis ihn endlich 1804 der Tod erlöste, und seine beiden besten Söhne, Fichte und Schelling, stritten sich um den Thron. Es hatte für den Zuschauer etwas höchst Unerfreuliches, wie sich diese beiden starken Geister gegenseitig herabsetzten und schmähten, vgl. Ric. Huch, Blz. d. R. 384. Das mußte Kleist zurückstoßen. Bedenkt man außerdem, daß er gerade nach Weimar kam (1802/3) und bei Herder verkehrte (s. o.) oder wenigstens in seinem Kreise, wo der Atheismusstreit noch in frischem Andenken stand und Schelling sich um Karolinens Scheidung von A. W. Schlegel bemühte, um sich endlich rechtlich mit ihr zu verbinden, so wird man es verstehen, daß Kleist für immer der Philosophie entfremdet wurde. Auf Fichte und Schelling geht es jedenfalls, wenn es in dem „Katechismus der Deutschen" heißt: „Der Verstand der Deutschen habe durch einige scharfsinnigen Lehrer einen Überwitz bekommen; sie reflektierten, wo sie empfinden oder handeln sollten, meinten, alles durch ihren Witz bewerkstelligen zu können." Herder (Metakritik) und Wieland werden ihn zur alten, schönen Weltanschauung von Spinoza-Leibniz wieder zurückzuführen versucht haben. Freilich hatte sie als Philosophie für Kleist keinen Wert mehr: sie war ja als solche von Kant auch für ihn unmöglich gemacht.

Seine Weltanschauung wurde jetzt reiner Glaube, reine Religion nach dem Bedürfnis seines Gemütes; er wandte „sich der alten geheimnisvollen Kraft der Herzen" zu. Der Schleiermachersche Grundsatz, „nichts aus Religion, alles mit Religion zu tun" war ihm natürlich, so daß er ihn nicht erst von diesem großen Reformator der Religion sich mühsam aneignen mußte. Es stak in diesem, seinem Glauben gewiß ein pantheistisches Element, spricht er doch selbst von der Gegenwart Gottes in der Natur (Bi. 56) und von seiner „Andacht" auf dem Schreckhorn (Kob. 75), aber keines von der Identitätsphilosophie. Denn wie er in seinem Phöbus und seinen Abendblättern Fichtes pädagogische Ideen verspottet, so läßt er in jener Zeitschrift einem Anonymus das Wort gegen Schelling, Fichte und ihre Schüler, die „milchbärtigen Gesellen". Solch kräftig-verhöhnende Absage hätte er wohl nicht aufgenommen, wenn er auch nur im geringsten mit jenen Philosophen einverstanden

gewesen wäre. Mögen diese Gedichte nun von Adam Müller sein, wie Wilbrandt anzunehmen scheint (273) oder von Wetzel; jedenfalls stehen sie in der Sprache unter Kleists Einfluß; um so wahrscheinlicher ist es, daß sie unter Kleists Augen und mit seinem Beifall entstanden sind. Also hier steht er auf dem entgegengesetzten Boden als die Schlegel, Novalis und die anderen älteren Romantiker der Athenäumszeit.

Auch von der falschen Mystik der Zeit wollte er nichts wissen, wie sie viele der Romantiker vertraten; alles Äußerliche, Erklügelte, Verstandesmäßige und Widerlich-Sinnliche darin stieß ihn ab. Seine Mystik war tief und rein wie die aller großen Dichter. Überall sah er Rätsel und abgrundtiefe Geheimnisse des Lebens und Weltzusammenhanges; Gott und Welt war ihm ein einziges, heiliges Rätsel, dessen Tiefe man nur ahnen kann. Mit stillergebener Andacht ging er durch den „Tempel der Natur". So empfand er den geheimnisvollen Parallelismus zwischen Leib und Seele, zwischen der Welt des Natürlichen und der Welt des Moralischen (vgl. Briefe und Bilder). Noch ehe er etwas von romantischer Naturbetrachtung wußte, rechnete er mit dem geheimen Seelenrapport zwischen zwei Liebenden, wie er ihn später im Käthchen verwertete. Denn aus welchem anderen Grunde sollte er sonst wünschen, daß Wilhelmine zu gleicher Zeit an ihn, wie er an sie denken sollte? (Bi. 181.) Die wissenschaftliche Bearbeitung dieser Fragen unter Schuberts und anderer Gelehrten Leitung bewahrte ihn jedenfalls vor dem öden Aberglauben mancher Romantiker, und er war mit Schubert völlig einverstanden, wie es ihm ja von Wünsch nahegelegt war, daß „der gotterfüllte, hellsehende Prophet sich zum magnetischen Hellseher wie der Mensch zum Affen verhalte". „Es gibt ein höheres Hellsehen als das magnetische: das Hellsehen eines weisen, tugendhaften und frommen Mannes", R. Huch, Ausbreitung d. R. 111. Und da er fromm und tugendhaft war, so hatte er diese Macht selbst erfahren und war sich seiner prophetischen Sendung wohlbewußt (Gebet Zoroasters).

Infolge dieser echten, natürlichen Sittlichkeit und Frömmigkeit kannte er aber die Armsünderzerknirschung, in der z. B. ein Z. Werner schwelgte, nicht, sondern verachtete sie

aus tiefster Seele, vgl. B. K. 496 und das Epigramm „Freundesrat“ (2. Reihe, 16). So hatte er mit den kirchlichen Neigungen der späteren Romantiker auch nichts gemein. Denn wie wir seinen Stoßseufzer nach Vergessenheit, in Dresden 1801 (Bi. 184), aufzufassen haben, wurde bereits oben angedeutet. Und auch seine späteren Äußerungen beweisen nichts für seine Kirchlichkeit und Christusgläubigkeit, wie z. B. Steig (S. 424) mit Emphase betont. Und doch hätte dies von Steig angeführte Wort Kleists über Christus auch Goethe sagen können und jeder Freidenker mit religiösem Empfinden. Jesus erscheint nämlich durchaus nur als Mensch. Die beiläufige Bemerkung: „der den Tod am Kreuz für die Menschheit starb“ ist zu formelhaft für eine wirkliche christliche Anschauung und kann uns deshalb nicht irre machen. Überdies stammt dies Wort aus Kleists nachweislich rationalistischer Lebensperiode: es findet sich in dem „Aufsatz, den sicheren Weg des Glücks zu finden“ (A. IV, 63) und gleicht durchaus den oben angeführten Bemerkungen Wünschs. Wie wenig Christliches Kleist dabei empfand, zeigt das Zitat, das er bekräftigend hinzufügt: „denn Unrecht leiden schmeichelt großen Seelen.“ Steigs Entrüstung über die Literaturgeschichtschreibung, die das „christliche Element“ verleugne, ist hier also recht wenig am Platze. Man vergleiche dazu noch folgende Stelle aus demselben Aufsatz: „Vielleicht sehen Sie sich um in diesem Augenblick unter den Völkern der Erde und suchen und vermissen einen Sokrates, Christus, Leonidas, Regulus usw. Irren Sie sich nicht, alle diese Männer waren große seltne Menschen, aber daß wir das wissen, daß sie so berühmt geworden sind, haben sie dem Zufall (!) zu danken, der ihre Verhältnisse so glücklich stellte, daß die Schönheit ihres Wesens wie eine Sonne hervorstieg. Ohne den Melitus und ohne den Herodes würde Sokrates und Christus uns vielleicht unbekannt geblieben und doch nicht minder groß und erhaben gewesen sein.“ Das genügt wohl; vgl. Bi. 56.

Auch die gelegentliche Äußerung Kleists, „der tiefe Sinn der Apokalypse scheine dem Zeitgeist zu entsprechen,“ die der Kriegsrat von Cölln aus irgend einem Gespräch aufgeschnappt hat (B. K. 486), kann gar nichts beweisen. Viel

wichtiger erscheint mir die Behauptung Fouqués, daß „der hohe kindliche Glaube des Christen den von den Philosophemen seiner Zeit umstrickten Dichter zu stärken und zu mildern nicht vermochte" (B. K. 689). Menschen von so ausgeprägter Rechtgläubigkeit wie Fouqué pflegen sich um das Seelenheil ihrer Mitmenschen zu kümmern, und so dürfen wir glauben, daß er auch bei Kleist auf den Busch geklopft hat, „wie er es mit der Religion halte". Da erfuhr er natürlich bald, daß seinem tiefsinnigen, schwerblütigen Freunde die echtchristliche, kindliche Vertrauensseligkeit und Hoffnungsfreudigkeit abgehe, die ihn selbst zu einer so rührenden Gestalt in der deutschen Literatur macht, und sein schwaches Auge glaubte ihn in Ketten moderner Philosopheme zu sehen. Denn ihnen gegenüber scheint seine Erkenntnis sehr stumpf gewesen zu sein, brachte er es doch fertig, trotz seinem hochkirchlichen Wunderglauben, Fichtes „Anweisung zu einem seligen Leben" in Parallele mit der Bibel zu stellen (B. K. 480). Darum ist sein Urteil über Kleists philosophische Jüngerschaft nicht verbindlich für uns. Überdies kam er „mit Jung-Stilling in brieflichem Gedankenaustausch überein, daß Kleist, hätte er den rechten Glauben besessen, vor dem Verderben bewahrt geblieben wäre" (B. K. 677). Man hat Kleists Paradiesphantasien vor seinem Tode für christlich-romantisch ausgegeben. Adam Müller aber empfand sie als frivoles, frevelhaftes Phantasiespiel und spricht ausdrücklich von seiner „Unwissenheit über die höhere göttliche Bestimmung", und daß er „den höheren Glauben durch sein Ende verleugnet habe" (B. K. 680/1). Ja, Kleist hätte nicht mit solcher Ruhe und hohen Freude den letzten Schritt tun können, wenn er irgend eine bestimmte, christliche Konfession bekannt, wenn er irgend ein kirchliches Dogma anerkannt und so anthropomorphe Gottes- und Ewigkeitsvorstellungen wie etwa Fouqué gehegt hätte. Nein, sein Glauben war höherer Art.

Damals, als er sich überzeugt hatte, daß wir nichts wissen können, daß unser Verstand zu schwach ist, um „die Welt und das, was sie zusammenhält", zu ergründen, da resignierte er; und andere Kräfte erwachten in seiner Seele zu immer mächtigerem Leben, denen gegenüber ihm der Verstand, der

sich bisher die Herrschaft über die Seele angemaßt hatte, arm und ohnmächtig erschien: Gefühl und Phantasie. Sie offenbarten ihm ungeahnte Herrlichkeiten. Er wurde ein großer Dichter, und als solcher schuf er sich seine eigene Religion. Harte Schicksalsschläge ließen ihn demütig und bescheiden werden und gaben ihm eine religiös-weiche Stimmung. So schrieb er an seinen Freund Rühle: „Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht, es ist bloß ein unbegriffener. Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen? Denke nur diese unendliche Fortdauer! Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, für jedweden eine Erscheinung wie diese Welt! Wie doch das kleine Sternchen heißen mag, das man auf dem Sirius, wenn der Himmel klar ist, sieht? Und dieses ganze ungeheure Firmament nur ein Stäubchen gegen die Unendlichkeit! Sage mir, ist dies ein Traum? Zwischen je zwei Lindenblättern, wenn wir abends auf dem Rücken liegen, eine Aussicht an Ahndungen reicher, als Gedanken fassen und Worte sagen können. Komm, laß uns etwas Gutes tun und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. Sieh! die Welt kommt mir vor wie eingeschachtelt, das Kleine ist dem Großen ähnlich. So wie der Schlaf, in dem wir uns erholen, etwa ein Viertel oder Drittel der Zeit dauert, die wir uns im Wachen ermüden, wird, denke ich, der Tod, und aus einem ähnlichen Grunde, ein Viertel oder Drittel des Lebens dauern. Und gerade so lange braucht ein menschlicher Körper um zu verwesen. Und vielleicht gibt es für eine Gruppe von Leben noch einen eigenen Tod, wie hier für eine Gruppe von Durchwachungen einen“ (Bül. 241/2).

Hier haben wir also wieder seinen alten Sternenglauben (s. o.), aber mit veränderter Basis: es ist kein Wissen mehr, das auf sicheren Verstandeserkenntnissen ruht, sondern ein echter Glaube, gegründet auf Gefühl und Phantasieanschauung. Was uns ferner als wesentlich in dieser Äußerung erscheinen muß, das ist das intensive Gefühl von der ungeheuren Größe der Welt und Ewigkeit und das demütige Bewußtsein von der lächerlichen Winzigkeit des Menschen und seines zeitlichen

Daseins. Diesem Ewigkeitsblick erscheint natürlich das Erdendasein verhältnismäßig wertlos — da es ja nur ein Durchgangsstadium ist — und der Tod als die freundliche Tür in ein besseres Zimmer des großen Gotteshauses. Denn das ist ihm die Welt. Wie könnte es denn auch anders sein? Demutsgefühle wecken ja die Religion auf, und ehrfürchtige Ewigkeitsanschauung beflügelt sie. So glaubt Kleist an Gott den Unbegriffenen und für Menschen Unbegreifbaren. Der Verstand kann ihm nur ein Regulativ sein und ihm sagen, was Gott nicht ist. Für die Ergründung seines Wesens blieben die Tore der Erkenntnis auf Erden geschlossen. Aber ahnen konnte er ihn, ahnend schauen in stiller Sternennacht, wo ein Heer von Welten geheimnisvoll aufleuchtet und in unergründliche Tiefen wieder untertaucht: ein ewig rätselvolles Spiel. Da sah er nun wie Plato die Kette der Geister unablässig auf- und niedersteigen und fühlte sich selbst als ein Glied dieser Kette, ein unterstes Glied, das allzulang in der Tiefe zu zögern schien. Aber bis zur Tür des Todes, durch die es hindurch muß, ist es noch weit. Warum nicht in Gemeinschaft mit einem lieben Freunde im Sprunge die Strecke durcheilen und hindurchstürmen hinauf zu höheren, besseren Sternen, wo ihm der Platz zuteil werden würde, der ihm hier versagt zu sein schien, wo er für zahllose Rätsel die ersehnte Lösung finden wird?

So ist seine Religion ein Ewigkeitshunger, den irdische Speise nicht stillen kann. Aber so lebensfeindlich und erdenfremd er an und für sich sein mag, für einen Dichter war es doch eine fruchtbare Stimmung. Welcher große Künstler wollte ohne sie auskommen? Da er alles sub specie aeternitatis sah, lernte er alles ertragen, verstehen und verzeihen; da er überall den mystischen Zusammenhang mit der Unendlichkeit wahrnahm,[1]) da ihm nichts einzeln und abgerissen erschien, betrachtete er alles mit Ehrfurcht und heiliger Scheu: überall spürte er den Atem Gottes. Und so ward ihm die Welt auch wieder wertvoll. Mit Augen gottverklärter Liebe schaute er jetzt alles an und faßte es in seiner Besonderheit, in seinem

[1]) So sagt er im „Allerneuesten Erziehungsplan“: „Die Welt, die ganze Masse von Objekten, die auf die Sinne wirken, hält und regiert an tausend und wieder tausend Fäden das junge, die Erde begrüßende Kind.“

individuellen Leben mit andächtiger Treue und Gewissenhaftigkeit auf, gab ihm aber einen Schein der Ewigkeit aus seinen leuchtenden Augen mit.

Aber diese Liebe der Umwelt war doch mehr ästhetisch als ethisch. Dies wurde sie erst durch den Anschluß an eine engere Gemeinschaft, als es Menschheit und Welt war, durch den Anschluß an den vaterländischen Staat. Durch das Vaterlandsgefühl wurde er erst auf Erden heimisch, was er so lange ersehnt, aber nicht erreicht hatte, weil ihm das Schicksal Haus und Familie versagte. Jetzt trat das Vaterland an ihre Stelle, und die Vaterlandsliebe machte ihm nunmehr sein Leben zur Pflicht. Jetzt lebte er nicht mehr für sich allein, sondern für eine große Gemeinschaft. Doch darf man nicht etwa mit R. Huch annehmen, als habe Kleists Leben jetzt erst einen Inhalt, jetzt erst den Halt bekommen, nach dem er sich immer verzweifelnd gesehnt habe. Dessen bedurfte ein so charakterfester Mensch, ein so gewaltiger Künstler nicht. Aber bisher hatte er gewissermaßen nur eine persönliche Lebensaufgabe gekannt, die Welt in sich zu verarbeiten und umzuschaffen, sich selbst zu erlösen; ob diese Arbeit anderen zugute kam, das konnte ihm an und für sich gleichgültig sein, wenn er es auch sicher gewünscht hat. Am Leben hielt sie ihn jedenfalls nicht fest. Denn er konnte sie ja auch auf einem besseren Stern fortsetzen, wenn ihm hier die Gelegenheit dazu genommen wurde. Die neue Aufgabe aber zwang ihn, in das irdische Leben tätig einzugreifen und gewissermaßen seines Volkes Stimme zu werden: sie mußte hier gelöst werden, darum ward ihm auch sein irdisches Leben wertvoll und der Selbstmord verabscheuungswürdig (Wilbrandt 368). Er fühlte sich als einen Gesandten Gottes, seine Landsleute aus ihrem trägen Seelenschlaf aufzuschrecken (Gebet des Zoroaster).

Erst als seine unendlichen Anstrengungen sämtlich umsonst waren und die Aussicht auf Rettung aus der Not scheinbar für immer versank, da tat er den letzten, unvermeidlichen Schritt. Seine Weltanschauung verbot ihm, das Unwürdige zu ertragen, und gab ihm die Kraft, tapfer zu sterben. Das Gefühl, bis zum letzten Augenblicke seine Pflicht getan zu haben, machte ihn heiter und kindlich froh, so daß er wieder beten,

wirklich mit Gott reden konnte. Früher hatte er das nie gekonnt (Zoll. XCI), sondern sich mit andächtig schauenden Gefühlen begnügen müssen. Jetzt war der Ewigkeitsgedanke wieder so mächtig in ihm geworden, er wußte sich Gott bereits so nahe, daß er „morgens und abends niederkniete“ und ihm „für das allerqualvollste Leben, das je ein Mensch geführt hat, danken konnte“. Denn der Tod wog alle Qualen auf, da er durch gegenseitige Aufopferung zweier befreundeten Seelen verklärt wurde (s. o. und u.). Und um dieser Freundin willen veranschaulichte er poetisch seine Empfindungen durch die alten, christlichen Symbole (Zoll. XCV), die aber keineswegs Wesensbestandteile seiner Religion sind, ebensowenig wie die in den politischen Schriften gebrauchten, da sie ihn nur dem Volke verständlich machen sollten.

Um diese Wesensbestandteile noch einmal zusammenzufassen, so können wir sagen: Kleist glaubte an einen lebendigen, unvorstellbaren Gott als den Grund alles Seins; ferner an ein Reich der Geister, das sich in endloser Kette von Stern zu Stern erhebt. Daher ist die Erde nicht die Heimat, sondern nur eine Station des Menschen; aber er ist durch den Staat, dem er sein Dasein verdankt, an ihr Interesse geknüpft. Tief anschauendes Gefühl und heilige Liebe zu „Gott“ verbinden alles und bilden das Fundament für ein streng sittliches Leben. Der Tod hat keine Schrecken; er ist vielmehr ein erquickender Schlaf, der zu neuem Leben und damit zu neuem Kampf mit dem Schicksal (diese Definition in dem Aufsatz von der Überlegung) stärkt. Die Seele ist gewissermaßen ein Sonnenstrahl: „im Licht ist ihr innerstes Wesen begriffen“ (A. IV, 74), sie ist die „vis motrix“ (Marionettentheater), die alles durchdringt und belebt; sie ist „frei, sie trägt ein unabhängiges und eigentümliches Vermögen der Entwicklung und das Muster aller innerlichen Gestaltung in sich“ (Erziehungsplan). So glaubte Kleist an eine unendliche Fortentwicklung der Einzelseele und der ganzen Menschheit. Vom Unbewußten zum unendlich Bewußten — und hier ist er einer Meinung mit Schiller und den Romantikern — geht der geheimnisvolle Weg (Marionettentheater); aus dunkler Nacht durch die Tore der Dämmerung hinein ins ewige Licht.

So sind in Kleists Weltanschauung Philosophie, Religion und Ethik untrennbar eins; mit ihnen hängt aufs innigste, wie wir schon sahen, seine Auffassung vom Staate zusammen. Dazu noch einige Worte. Man hat diese Verquickung von Religion und Staat für eine Eigentümlichkeit der romantischen Weltanschauung angesehen; wie mir scheint, mit Unrecht. Denn auch ausgesprochene Nichtromantiker, wie der Turnvater Jahn, Arndt, Blücher, Gneisenau u. a. teilen sie. Es ist vielmehr eine Zeiterscheinung, die sich immer wiederholt, wenn ungeheure Schicksale ganze Völker und Staaten ergreifen. Auch der einsamste Individualist sucht dann Anschluß an die Gesamtheit. Die Gemeinschaft wird gleichsam neugeboren. Urverhältnisse erwecken Urgefühle und mit ihnen auch das älteste und stärkste: die Religion. Man hat es erfahren, daß auch die Volksgemeinschaft und der Staat allein ohnmächtig sind, daß auch sie eines Ankers bedürfen, der sie hält im großen Weltensturm. Das kann natürlich, wie schon der Staat etwas Übermenschliches darstellt, auch nur etwas sein, was über die Erde hinausreicht und doch in sie hineinragt. Gott wird wieder das A und O des Staates und des einzelnen. Und Vaterlandsgefühl ist zugleich ein religiöses Gefühl. So haben unsere besten Patrioten immer empfunden (vgl. Bismarck), so empfindet der wahre Vaterlandsfreund noch heute, gleichviel welche Gottesanschauung er damit verbindet. Ähnlich fühlte Kleist. Ich habe oben darauf hingewiesen, wie persönliche Schicksale und Adam Müller auch ihn fürs Vaterland warben; wie er seinen Patriotismus betätigte, ist allgemein bekannt; eine Demosthenische Glut und Beredsamkeit braust in seinen politischen Aufsätzen und Gedichten daher. Doch hier müssen wir nur noch untersuchen, ob er mit allen, auch den wirklich romantischen Anschauungen Adam Müllers über Staat und Volkswirtschaft einverstanden war.

Ein äußeres Zeugnis spricht dafür. Ende April 1811 versprach nämlich Kleist Fouqué, sein Exemplar von Müllers „Elementen der Staatskunst“ ihm zur Rezension zuzusenden, und fährt dann fort: „Erinnern Sie das Volk daran, daß es (Müllers Elemente) da ist; das Buch ist eins von denen, welche die Störrigkeit der Zeit langsam, wie eine Wurzel den Felsen,

sprengen können, par explosion." Damit bekennt sich der Dichter zu der antirevolutionären, konservativen Gesamttendenz des Buches: mit Müllers Auffassung von dem Verhältnis zwischen König, Adel und Volk, mit dessen Ansicht von der wenigstens in Preußen dem Handel überlegenen Bedeutung der Landwirtschaft, schließlich mit der Forderung einer religiösen Grundlage des Staates muß Kleist einverstanden gewesen sein. Auch er wird den Satz vertreten haben: „Der mittelalterliche Feudalstaat, der Staat Friedrichs des Großen darf nicht mit einem Federstrich revolutionär zerstört, sondern muß organisch fortgebildet werden." Auch Müller forderte nur dies und nicht unbedingtes Festhalten, bez. Zurückkehren zu den alten Fridericianischen Institutionen, die, wie Kleist noch aus eigener Erfahrung wußte, veraltet waren; vielmehr trat dieser ein für die Einfachheit und Frömmigkeit der Väter, für „die alte Kraft der Herzen". Mehr darf man aus seinen Betrachtungen über den Weltlauf, die gar nicht im engeren Sinne romantisch sind, wohl nicht herauslesen (vgl. B. K. 94).

Aber trotz dieser Einstimmigkeit im ganzen wich er doch im einzelnen oft beträchtlich von Müller ab. In seiner Jugend hatte Kleist bekanntlich mit Rousseau alle Standesvorurteile stürmisch verworfen: nur Mensch sein, war seine Parole, wenn er nicht nebenbei noch seiner Staatsbürgerpflicht genügen konnte, ohne sein reines Menschentum zu gefährden. Sonst war es seine höhere Pflicht, auf jene zu verzichten. Im Ausland lernte er aber, was es auf sich hat, ein heimatloser Fremdling zu sein, und zugleich, wie wertvoll seine Standesbeziehungen waren, wieviel Vorteile und Annehmlichkeiten er nur seinem Adel verdankte. Schon jetzt mag er seine Jugendanschauungen geändert haben, und so wird es ihm auch leichter geworden sein, in seine früheren Verhältnisse zurückzukehren. Als er sie dann zum zweitenmal verließ, geschah es keineswegs aus trotziger Verachtung, sondern durch die trüb[illegible]
verhältnisse und nicht zuletzt von seinem Genius ge[illegible]
der ihn zu poetischem Schaffen drängte. In Dre[illegible]
er nämlich an den Freiherrn von Stein zum [illegible]
1807): „Möchten wir uns recht bald in [illegible]
Denn niemals, wohin ich mich, durch die [illegible]

wenden muß, wird mein Herz ein anderes Vaterland wählen als das, worin ich geboren bin" (Zoll. CXV); das beweist meine Behauptung zur Genüge.

Freilich von den radikalen Anschaungen Müllers war er noch sehr weit entfernt. Wir dürfen wohl mit Recht annehmen, daß er das, was er bei Kraus (B. K. 54) in Königsberg gelernt und bei dessen Schülern in der Praxis verwertet hatte, nicht so schnell über Bord warf. Aber schließlich kam er doch mehr und mehr unter Adam Müllers Einfluß; denn um dessen glänzender Beredsamkeit nicht zu erliegen, hätte er wohl mehr eigene Kenntnisse und Erfahrungen haben müssen; einem größeren Wissen pflegte sich Kleist zu fügen. So wurde Adam Müller für ihn Autorität, und er stimmte nach einigem Zögern und nach dem Vorgange Arnims in der Krausfehde Adam Müller ausdrücklich bei, B. K. 62.

Immerhin ist es undenkbar, daß er aus solchen theoretischen Rücksichten seine höheren Ideale der bedingungslosen Hingabe und Aufopferungsfreudigkeit von Geld und Gut, Leib und Leben an das um seine Existenz ringende Vaterland aufgegeben hätte. Ein verstockter, eigensüchtiger Junker ist Kleist nicht geworden, und ich möchte mit Walzel (Anz. f. dt. A. 29, 114 ff.) annehmen, daß die Einleitung des Artikels über die „Luxussteuern" (Zoll. IV, 358) von Kleist geschrieben ist, „um ein räudiges Tier der eigenen Herde zu treffen"; nicht nur aus sprachlichen Gründen möchte ich das glauben, sondern noch viel mehr um des Inhalts willen. Man vergleiche damit nur einmal den Aufsatz: „Was gilt es in diesem Kriege?" Da spricht die gleiche Gesinnung, und in beiden Artikeln wird auch der Fürst mit seiner Maitresse als Gegenbeispiel gegen die wirklichen Verhältnisse angeführt, was wohl kaum Zufall ist. Der Dichter der Hermannsschlacht, der politischen Gedichte und Aufsätze verlangte von sich und andern den freudigen Verzicht auf allen Luxus und alle Bequemlichkeit und die Beschränkung auf das Notwendigste (Wasser, Brot und Gewand, A. 109, Z. 29). Die Luxussteuer konnte einem Kleist allenfalls bagatellenhaft scheinen, aber nimmermehr unbillig.

Ferner kann ich nicht mit Steig in der „heiligen Cäcilie"

politische Opposition gegen das Finanzedikt sehen. Die Säkularisation des Kirchengutes mußte dem echten Patrioten, wie Kleist, ebenso erfreulich sein wie das hochherzige Beispiel des Königs, der „das vorhandene, goldene Tafelgeschirr in die Münze“ gab und Domänen verkaufte oder verpfändete (F. Voigt, Gesch. d. br.-pr. Staates 1878, 523). Diese Legende erzählte Kleist nur, um seinem Freund Müller eine Aufmerksamkeit zu erweisen (zur Taufe seines Töchterchens Cäcilie) und im großen Publikum das Gefühl für die überirdischen Mächte zu stärken, was ja auch seine Anekdoten „Der Griffel Gottes“ (A. IV, 196) und „Kapitän v. Bürger“ (A. IV, 199) bezwecken. Hätte Kleist jemals so energisch für Müller und gegen Hardenberg Partei ergriffen, wie Steig es darstellt, dann hätte er bei seinem ehrlichen, festen Charakter auf keinen Fall so freundlich und untertänig an diesen schreiben können. Wie wäre es dann möglich gewesen, daß er sich in dem Brief vom 3. Dezember 1810 (Zoll. CXXIII) zu einer unbedingten Vertretung der Hardenbergischen Gesetze erbot? und nicht nur für seine Person, sondern auch für seine Freunde?

Später sagt Kleist ausdrücklich, daß in den Abendblättern nur einmal bewußtlos gegen die Interessen der Staatskanzlei angestoßen worden ist (Zoll. CXXVIII), und daß er „vielen guten Willen“ gehabt habe, „es wieder gut zu machen“. Und wenn er in demselben Briefe und in dem an den König vom 17. Juni 1811 wiederholt von einer „Veränderung des Geistes“ seiner Abendblätter spricht, so kann Kleist nach Lage der Dinge damit nichts anderes gemeint haben, als daß seine Zeitung von einem unparteiischen Volksblatt, in dem alle Parteien ihre Meinung frei besprechen und in diesem Gespräch zu einer klaren, sicheren Anschauung kommen sollten, durch den Zwang der Zensur zu einem halbamtlichen Regierungsorgan geworden war. So müssen wir auch hier wieder feststellen: Kleist bleibt immer er selbst; auch seine Anschauungen über den Staat sind nicht romantisch schlechthin, sie haben eine stark persönliche Färbung.

Anhangsweise sei es mir gestattet, noch etwas über seine Stellung zur Naturwissenschaft seiner Zeit zu sagen. Diese

war bekanntlich äußerst stark von der romantischen Naturphilosophie Schellings und Baaders beeinflußt. Von ihr wollte Kleist, wie wir schon hörten, nichts wissen. Wir haben ja bereits oben gezeigt, daß er bei Wünsch eine tüchtige, empirische Schulung genossen und schon die modernen psychophysischen Ideen vom tierischen Magnetismus kennen gelernt hatte. Auf diesem Grunde baute er weiter; alle Gebiete der ausgedehnten Wissenschaft bearbeitete er mit großem Eifer und ließ keine Gelegenheit vorübergehen, sich darin fortzubilden. So besuchte er z. B. auch die Vorlesungen G. H. Schuberts in Dresden und verfolgte seine Forschungen über die Nachtseite der Natur mit größtem Interesse, da er hier wichtige Aufschlüsse über das Seelenleben für seine poetische Praxis erhoffte, ohne sich aber in sklavische Abhängigkeit von ihm zu begeben, wie es so oft tadelnd dargestellt worden ist. Denn am wichtigsten waren dem Empiriker Kleist nicht die Theorien, sondern die Versuche; nur mit ihrer Hilfe erwartete er einen Fortschritt in der Erkenntnis. Auch studierte er neben Schubert noch Reil (Euphorion VIII, 771) und Steffens noch kurz vor seinem Tode (Bül. 79).

Aber wenn auch Kleist die Autorität dieser bedeutenden Gelehrten seiner Zeit anerkannte, so wußte er eben doch seinen eigenen Standpunkt zu wahren, indem er das Reinnaturphilosophische ausschaltete, so wie er auch den unter den Romantikern hochgeschätzten Brownianismus verwarf (vgl. Rahmer, Kleistproblem 121), und Beobachtung und Versuch in den Vordergrund stellte (vgl. Kob. 48 u. a.), so daß man ihn einen Vorläufer der modernen Naturwissenschaft nennen kann. Wie kräftig geht er in seinem Aufsatz „Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten“ (A. IV, 182 ff.) gegen die bildungsstolzen, kleinmütig-ungläubigen Aufklärer und gegen die hochmütigen Naturphilosophen vor! Wie treffend kennzeichnet er den Hypothesen- und Systemunfug seiner Zeit!

Beobachtungen und weitausschauende Unternehmungen, die erfindsamen Köpfen zu Entdeckungen Gelegenheit geben, die forderte er als das, was der Menschheit not tut. Wenn ein Versuch auch nicht zu dem erwünschten Ziel führt, so führt er doch am Ende zu einem andern, vielleicht noch viel

ergebnisreicheren. Mancher Satz klingt wie eine Prophezeihung auf die gewaltigen Erfolge der Naturwissenschaft, besonders der Mechanik und Chemie, wie sie das 19. Jahrhundert gesehen hat. Zukunftsmusik weht durch den ganzen Aufsatz; denn so energisch er auch den Systemübermut und Theorienstolz zurückweist und gebührend verspottet, von kleinmütiger Verachtung der Wissenschaft, wie man sie in orthodoxen Kreisen finden kann, erscheint auch nicht die geringste Spur bei ihm; im Gegenteil: hier entzückt ein lebendiger Glaube an die Größe und Zukunft menschlicher Wissenschaft, wenn sie nur in aller Demut an die Dinge herantritt und sie mit allen Sinnen nach ihrem Wesen befragt. Man kann es nicht laut genug betonen, daß Kleist Aufgaben gesehen und gestellt hat, deren Lösung der Folgezeit gelang. Und so ist er auch in der Naturwissenschaft kein verträumter Romantiker, sondern ein scharfäugiger Realist.

Auf die interessanten Fragen näher einzugehen, verbietet hier der Raum. Nur noch eine Bemerkung: Wünschs Einfluß auf Kleists „Wassermänner und Sirenen" habe ich schon in der Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. XVI, 230 erwähnt. Es wäre wohl möglich, daß nicht Fouqué Kleist zu diesem Aufsatz, sondern Kleist Fouqué zu seiner Undine angeregt hat. Denn Fouqué hat keineswegs „die Poesie des fließenden, rauschenden Wassers" (B. K. 599) entdeckt, wie die auf Tiecks Äußerung hin gestrichene Wasserzauberszene im Käthchen beweist (Bül. 56); Kleist hat wohl darüber zu Fouqué gesprochen, da er die im Hinblick auf die Bühne vorgenommene unpoetische Änderung bereute.

2. Kunst und Kunstanschauungen.

Wir haben zuletzt die Werke Kleists besprochen, die in gewisser Weise als Gegenbeispiele gegen romantische Erscheinungen zu betrachten sind. Jetzt müssen wir die Arbeiten unseres Dichters durchgehen, die bei dem freundlichen Verkehr mit einigen Dichtern und Kritikern der Schule ans Licht getreten sind, also vielleicht doch etwas abgefärbt haben. Sehen wir zu.

Der Versuch, seine Novellen in ihrer Gesamtheit als

völlig romantische Produkte zu verschreien, ist endgültig gescheitert durch E. Schmidts Hinweis, daß „die neue, aparte, unerhörte Begebenheit“ der eigentlichen Novelle eigentümlich ist (A. III, 130) und also keineswegs mit dem Romantisch-wunderbaren in einen Topf geworfen werden darf. Und trotz der Anlehnung an Cervantes im ursprünglichen Titel „moralische Erzählungen“ (Vjschr. f. Lit.-Gesch. II, 302) ist doch eine direkte Nachahmung nicht nachzuweisen (A. III, 130): auch hier ist Kleist originell, vielleicht am originellsten. Gleichwohl hat man auch im einzelnen romantische Spuren aufzuzeigen versucht.

Da spukt zunächst romantisch im Kohlhaas die Zigeunerin. Freilich ist dies überirdisch magische Element dem Stoff der Erzählung nicht fremd, wie Pniower in der Zeitschrift Brandenburgia 1901/2, X, 314 ff. nachgewiesen hat. Immerhin ist es von Kleist erst nachträglich, bei der letzten Redaktion in Berlin 1810, eingefügt worden und, es ist nicht zu leugnen, zum Schaden der künstlerischen Einheit des Stils. Aber poetisch ist es gerechtfertigt, wie auch Pniower a. a. O. zeigt; und wir haben hier ein Beispiel, wo der Künstler Kleist dem Dichter ein Zugeständnis macht; aber nicht nur dem Dichter, sondern zugleich dem glühenden Patrioten, der damit seinem dämonischen Hasse gegen die rheinbündischen Wettiner Luft macht. Da es aber in so trefflicher Symbolik geschieht, so daß das Werk nicht romantisch-ironisch auseinanderfällt, und das Geheimnisvoll-Geisterhafte doch nimmermehr ausschließlich romantisch genannt werden kann, sondern von jedem wirklichen Dichter verwandt wird, so ist auch hier der Anteil der Romantik gleich Null, es sei denn der mittelalterliche deutsche Stoff selbst (A. III, 139/40). Doch sind diese völkischen Stoffe nicht erst durch die Romantik aufgekommen, sondern ein Erbe aus der Zeit der Genies.

In der „Marquise von O...“ soll das erotische Problem romantisch sein. Aber ganz abgesehen davon, daß der Stoff dieser Erzählung sehr alt ist und sich in der Weltliteratur wiederholt findet, kann man in Kleists Novelle nicht einmal von einer erotischen Problemstellung sprechen, da der Dichter über das eigentlich Erotische, das ja nur im Stoffe liegt, kurz

hinweggeht und sich eine ganz andere Aufgabe gestellt hat, nämlich, eine reine weibliche Psyche unter den für eine Frau furchtbarsten Verhältnissen, die Kleists Rücksichtslosigkeit zur Erhöhung des Eindrucks aufgreift, in ihrer unendlich himmlischen Größe und Schönheit zu zeigen. Mit gewaltiger Kraft hat der Dichter das Stofflich-Erotische fast völlig vernichtet, um das ganze Interesse des Lesers auf die wundervolle Erscheinung einer makellosen Frauenseele zu konzentrieren. Wer diesen zwingenden Blick Kleists nicht spürt, für den hat er nicht geschrieben.

Das Erdbeben in Chili dürfte wohl niemand für die Romantik in Anspruch nehmen, es sei denn jene kurze, stimmungsreiche Schilderung der Nacht nach dem Erdbeben (A. III, 301). Aber auch hier ist alles so fest, so plastisch geschaut, und überhaupt in dem ganzen Werk ist eine solche Gewalt und Tiefe der Leidenschaft bei allerhöchster, künstlerischer Gestaltung, daß es den Stempel des schlechthin Klassischen an der Stirn trägt. — Von der Verlobung in St. Domingo möchte ich dasselbe behaupten, wenn auch die Art der tragischen Verwicklung (leicht lösbares Mißverständnis) getadelt wird und vielleicht als (romantische) Überspannung angesehen werden mag. Ich finde aber darin eine echt Kleistische Herbheit, die mit der Romantik nicht das geringste zu tun hat.

Doch die bisher genannten Novellen hat man im ganzen passieren lassen, um so ärger aber den andern zugesetzt. Von der willkürlichen Konstruktion einer unaufhaltsamen Zerrüttung des Dichters ausgehend, hat man die Anzeichen hierfür in den letzten erhaltenen Werken seiner Muse gesucht — und gefunden (vgl. Brahm a. a. O. S. 370). R. Steig hat diese Urteile für immer in der ernsten Wissenschaft vernichtet und durch den Nachweis der Quellen und die Einordnung in die reiche Arbeit des letzten Lebensjahres unseres Dichters eine gerechte Würdigung dieser kleinen Werke ermöglicht.

Es ist ja kein Zweifel, daß das „Bettelweib von Locarno“ aus einem Märchenstoff erwachsen ist, mit dem sich „ungefähr zu derselben Zeit“ noch Arnim und die Brüder Grimm befaßten (B. K. 524); aber die Behandlung bei Kleist ist im Gegensatz zu den Romantikern „ins Psychologisch-Erklärliche, ins

Natürlich-Unumgängliche gewendet" (525), so daß für die Romantiker nichts als die Anregung bleibt. — Mit der heiligen Cäcilie verhält es sich ebenso. Es ist verfehlt, katholisierende Tendenzen (A. III, 135) hineinzulesen, die Kleist immer ganz ferngelegen haben (s. o.). Er hat mit der künstlerischen Gestaltung dieser Legende seinem Freunde Adam Müller eine Aufmerksamkeit erweisen wollen, wie in der Phöbuszeit mit dem Begleitgedicht zu Hartmanns Bild „Die drei Marien am Grabe". Daß er damit zugleich den großen künstlerischen Eindrücken musikalischer Art, die er in der katholischen Kirche zu Dresden empfangen hatte, ein Denkmal setzte, soll nicht bestritten werden, ist aber nur ein Zeugnis für Kleists ernste Liebe zur Musik, keineswegs für katholisch-romantische Neigungen. — Dasselbe gilt vom Findling, wo der Erzähler ebenso wie im Erdbeben „ein übles Licht auf den Klerus wirft" (A. III, 135), also katholische Absichten nicht haben kann. Auch diese Erzählung ist in ihrer künstlerisch-plastischen Darstellung und unbezähmbaren Leidenschaft ein echtes Kind unseres Kleist ohne bemerkenswerte romantische Züge. — Den Stoff zu seiner letzten Novelle, dem Zweikampf, verdankt er der Anregung der Heidelberger Romantiker und C. Baechlers Übersetzung aus Froissards Geschichtschronik Frankreichs (B. K. 539). Was er in seiner originellen Kraft daraus gemacht hat, kann man jetzt bei Steig sehr lehrreich vergleichen. Romantisch ist an dieser Novelle ebenso wie an der heiligen Cäcilie nur der Stoff (s. o.), doch nimmt ihm die objektive Behandlung alles Tendenziöse. So sind auch die letzten Novellen Originalleistungen, die sich wohl neben ihren älteren Schwestern sehen lassen dürfen, wenn sie auch im Drange der Zeit nicht zur höchsten Vollendung haben heranreifen können. Alles in allem ist der Einfluß der Romantik in Kleists Novellen nicht bedeutend.

Dasselbe dürfen wir auch von Kleists Lyrik behaupten, soweit sie auf uns gekommen ist (s. o. S. 46 f.): durch die anschauliche Bilderpracht, durch Schwere und Kraft erscheint sie als typisches Gegenstück zu den leichten, zerflossenen Stimmungsprodukten der Romantik. Freilich von der eigentlichen Lied-

Kleists ist uns ja blutwenig erhalten: eigentlich kann

man neben seinen Kriegsliedern und den wenigen Einlagen in seinen Dramen — unter ihnen der einzige Bardenchor — hier nur die anmutigen Liebeslieder „Jünglingsklage“, „Mädchenrätsel“ und „Katharina von Frankreich“, die schwungvoll innige Fabel nach La Fontaine, das klassisch-schöne „Sonett an die Königin Luise“, womit er der Romantik in der Form ein kleines Zugeständnis macht, und das tragisch-erschütternde „letzte Lied“ nennen. Aber ich bin weit entfernt, mit Eloesser (D. Litztg. 1898, XIX, 191) zu glauben, daß Kleist „der einzige von unsern großen Dichtern mit unlyrischem Temperament“ sei (vgl. A. IV, 7). Mag uns seine dramatische und epische Begabung auch vorherrschend erscheinen, einem aufmerksamen Leser werden die lyrischen, stimmungsvollen Partien in Dramen und Briefen nicht entgehen; und wir dürfen annehmen, daß er auch auf lyrischem Gebiete Großes hätte leisten können, ja, vielleicht geleistet hat. Denn daß wir von ihm so gut wie keine lyrischen Bekenntnisse im Sinne Goethes besitzen, erklärt sich wohl aus Kleists männlicher Keuschheit, die nach einem schönen Hebbelwort in der Scheu besteht, sein Herz zu entblößen. Darum objektiviert er seine innersten Erlebnisse und Schmerzen dramatisch, daß es nur durch äußere Mittel (Briefe und Aufsätze) möglich wird, sie der sicheren Hülle zu entkleiden. Penthesilea ist der beste Beweis. Aber auch er hat wohl subjektivste Lieder gesungen; sein Tagebuch wird diese heiligsten Schätze geborgen haben. Vielleicht hätte eine glückliche Wendung in seinem Leben ihn mitteilsamer gemacht.

Jetzt kommen wir zu einem Werke, das sichtlich unter Adam Müllers Einfluß entstanden ist und fast allgemein für durchaus romantisch gilt. Und Kleist selbst hat die Verwandtschaft mit der Romantik bedingt zugegeben, wenn auch nicht auf dem Titel, wo er es in die Gattung der Ritterschauspiele einreiht, wohl aber in seinen Briefen an Cotta. So nennt er am 7. Juni 1808 das Käthchen von Heilbronn ein Stück, „das mehr in die romantische Gattung schlägt als die übrigen (Amphitryon, Penthesilea, Guiskard)“ (Cotta IV, 329), und am 12. Jan. 1810 meint er: „Ich würde, wenn es (das erste Taschenbuch mit dem Käthchen) Glück macht, jährlich eins von der romantischen Gattung liefern können“

(Cotta IV, 331). Das kann und soll natürlich nichts beweisen, ist aber doch wichtig für die Vorstellung, die Kleist und seine Zeit mit dem Begriff „romantisch“ verbindet. Er kann nur die losere, märchenhafte Behandlung des mittelalterlichen Stoffes wie diesen selbst und das Überwiegen des Reinpoetischen gegenüber dem Reinkünstlerischen damit gemeint haben. Denn irgend etwas spezifisch Romantisches, wie es Tieck in der Dichtung geschaffen und die Schlegel in der Kritik fixiert haben, ist auch im Käthchen nicht zu spüren.

Dem Stoffe nach ist es zweifellos ein Patenstück von Goethes Götz von Berlichingen, der Form nach ist es durchaus Shakespearisch; im ganzen ist es ebenso selbständig unromantisch-Kleistisch wie die Jungfrau von Orleans unromantisch-Schillerisch, wiewohl sie sich als romantische Tragödie ausgibt. Denn die poetische Stimmung des Käthchens unterscheidet sich von der romantischen durch ihre Reinheit und Klarheit: sie verschwimmt nicht in Dämmerung und löst sich nicht in Dunst auf; sie wird auch nicht durch subjektive Ironie gestört. Die Personen sind, wie immer bei Kleist, fest umrissen und stark individuell; und der Somnambulismus wird nicht mystisch mißbraucht, sondern nur zur Erhöhung der poetischen Stimmung benutzt. Überall herrscht die psychologische Motivierung, wenn auch die überirdischen Mächte in die wundervolle Märchenwelt freundlich eingreifen. Eloesser sagt sehr schön (Brandes, Literatur XVI, 54): „Ganz einzig ist das Werk, weil sein Dichter uns nicht, wie irgend ein Romantiker, in eine mondbeglänzte Zaubernacht einlullt, sondern als ein rotwangiges Erdenkind tritt uns das Märchen an einem hellen Sommertage entgegen. Diese junge Dichtung hat Mittagsglanz, Waldduft, unverwelkliche Frische und Unbefangenheit des Gemüts, einen reinen poetischen Hauch, wie wir ihn sonst nur in der noch weiteren Atmosphäre des „Götz von Berlichingen“ atmen können.“

Und um noch auf eine Einzelheit einzugehen, das Peitschenmotiv (3. Aufzug, 6. Szene) kann es auch nicht in die Wernersche Sphäre herabziehen. Denn es zeugt wahrhaftig von einer heillosen Verständnislosigkeit, wenn man dabei an Sadismus denken kann. Als der Graf von Strahl zur Peitsche greift, hat er auch nicht die leiseste erotische Regung, sondern ein heiliger

Zorn durchglüht ihn, weil sich ihm Käthchen, trotz ihrem ausdrücklichen Versprechen, ihm fern zu bleiben, wie er meint, von neuem aufdringen will. Sobald er aber das Mißverständnis und damit sein Unrecht einsieht, ergrimmt er über sich selbst (A. II, 258) und wirft das verhaßte Werkzeug zum Fenster hinaus. Noch in der Hollunderbuschszene treibt ihm die Erinnerung an die rasche Zornesregung Tränen in die Augen. Direkt wahnsinnig ist es demnach, daraus für den Charakter des Dichters einen Strick zu drehen. Vergessen etwa die Leute, die immer betonen, daß sich Kleist an diesem „Ideal weiblicher Passivität" einmal in Wollust berausche, zufällig Strahls Wort: „Verflucht die hündische Dienstfertigkeit" (A. II, 265)? Wer hier etwas Gemeines oder Unreines wittern kann, der ist selbst ein Verworfener und Kranker oder aber allen Kunstverständnisses bar. So ist auch die Verwandtschaft des Käthchens mit den Werken der romantischen Schule äußerst weitläufig.

Das nächste große Drama, das Kleist schuf, war die Hermannsschlacht. Lange hat man auch sie für eine Ausgeburt romantischer Ungeheuerlichkeit angesehen und sie unter die romantischen Allegorien eingereiht. Aber während die Allegorie nur durch den Gedanken, der ihr zugrunde liegt, ein Scheinleben führt, strotzt die Hermannsschlacht von eigenem Leben; und wer den Anlaß, dem das Werk seine Entstehung verdankt, gar nicht kennt, wird nicht das geringste darin vermissen, wird es vollkommen verstehen. Es ist und bleibt trotz manchem Anachronismus in äußerer Ausstattung, Bild, Vorstellung und Sprache dennoch die künstlerischste Gestaltung der berühmten Varusschlacht in unserer Literatur, die uns dazu die beste historische Anschauung vermittelt. Es schreitet wahrhaft gewaltig der Geist jener eisernen Urväterzeit durch die prächtigen Bühnenbilder. Nichts Gespreiztes und Forciertes, wie die Lieder der Barden des 18. Jahrhunderts mit ihrem Oberhaupt Klopstock an der Spitze, aber auch nichts Geziertes, Phantastisches und in blaue Dämmerung Getauchtes, wie bei dem Romantiker Wolfart (B. K. 199 und N. K. 82). Keine bramarbasierende Phrase, keine Sentimentalität, keine romantische Spielerei stößt uns zurück; sondern eine köstliche, naive

Frische, die wieder etwas echt Antikes hat, hebt einen im Schwung auf klare Höhen, die alle Romantik überragen. Ganz vortrefflich ist Fontanes Urteil in seinen „Causerien über Theater“ 1905.

Auch Kleists Prinz von Homburg zeigt nichts speziell Romantisches. Denn mit seinem Somnambulismus verhält es sich ebenso wie mit dem des Käthchen von Heilbronn, und so darf ich wohl die schöne Bemerkung R. Huchs anführen, die sich auf beide Werke erstreckt (A. u. V. d. R. 230): „Der Prinz von Homburg und das Käthchen von Heilbronn sind Figuren, deren poetischer Zauber durch das mystische Prinzip, das in ihnen waltet, nicht beeinträchtigt, sondern vollendet wird. Beider Nachtleben scheint nur ein Ausdruck für die Liebe der Natur zu diesen ihren Geschöpfen, Seelen ohne Arg und Falschheit zu sein, denen sie mit ihren innigsten Kräften nah sein will! Dabei ist mit bescheidenem Takt vom Wunderbaren Gebrauch gemacht, so daß es nur wie ein Leuchten aus fernen Tiefen in die Wirklichkeit hineinfällt, und die Atmosphäre des Stücks widerspricht diesen Blitzen nicht. Durchaus angemessen ist Käthchen als gesundes, einfaches, jungfräuliches Kind geschildert, die sich obendrein infolge ihrer Liebe noch in eine Art von natürlichem Magnetismus kleidet, bei dem Grafen von Strahl ist sein auf Doppelgängerei oder Fernwirkung beruhender Besuch bei Käthchen durch Krankheit glaubwürdig gemacht. Weit schwieriger war es, den nachtwandlerischen Prinzen in das preußische Lager zu stellen, doch ist das Wagnis vollständig geglückt; nicht macht das Lager den Träumer lächerlich, sondern von ihm fällt ein poetischer Schimmer auf jenes.“ Also auch von diesem letzten uns erhaltenen Drama des Dichters müssen wir sagen: alle romantischen Unarten sind ihm fern geblieben, und wenn man absolut eine Verwandtschaft mit der Romantik herausstellen will, so kann sie nur in dem eben von Ric. Huch bezeichneten poetischen Hauch bestehen, wie ihn der Dichter über die realistische Welt ausgegossen hat.

Daß Kleist in seinem letzten Lebensjahr auch die Lieblingsform der Romantik, den Roman, ergriff, ist zur Genüge bekannt. Durch die Unachtsamkeit Tiecks und des Verlegers

Reimer ist uns aber dies unersetzliche Werk wohl für immer verloren gegangen. Auch beschäftigte ihn noch im Sommer 1811 eine phantastische Dichtung (Zerstörung Jerusalems? A. 39*) von der wir fast nichts wissen (Tieck a. a. O. XXIV).[1]) Soviel können wir allerdings sagen: in die Abhängigkeit der romantischen Schule hätte er sich damit keineswegs begeben, wie man vielleicht nach dem Wort „phantastisch" glauben könnte. Denn er lehnt a. a. O. jede äußere Beeinflussung für die Zukunft fast zornig ab; nur der in ihm lebenden Idee des Schönen will er künftig folgen, ohne die geringste Rücksicht auf Bühne und Welt zu nehmen. Seine einsame Bahn, die er bisher zurückgelegt hatte, war ihm noch immer zu menschennah, jetzt strebte er immer höher in den reinen Äther, der Sonne der Schönheit siegreich entgegen, um alle anderen Brüder in Apollo weit unter sich zurückzulassen.

Von seinen kleinen Prosaschriften müssen wir hier nur soweit Notiz nehmen, als sie sich mit künstlerischen Dingen befassen und z. T. seine eigenen Anschauungen verraten. Diese wollen wir jetzt im großen und ganzen mit der romantischen Ästhetik vergleichen. Einen „feinsinnigen Beitrag" dazu nennt E. Schmidt (A. 27*) Kleists Abhandlung über das Marionettentheater. Wir haben aber schon oben bemerkt, daß ihr Grundgedanke Eigentum der ganzen Zeit ist und die erste klassische Formulierung in Schillers „Naiver und sentimentalischer Dichtung" gefunden hat, von der Kleist zweifellos angeregt ist. Ebenso steht er in dem „Brief eines Dichters an einen andern" auf dem klassischen Boden Schillers (s. o. S. 60). Es ist ein ausdrücklicher Protest gegen die Formenspielerei der Romantik. Wie er hier auf der einen Seite der Überschätzung der äußeren Form durch die Romantiker, die bei ihnen so oft in leere Formenspielerei ausartete (Sonette, Trioletts usw.), echt-Schillerisch den Gedanken, das ist den innern Gehalt als Hauptsache entgegenhielt, so betonte er auf der anderen Seite öfters, von Lessing und Schiller ausgehend, der romantischen Stillosigkeit gegenüber die feste Geschlossen-

[1]) Fr. v. Üchtritz gibt uns in der Vorrede zu seiner dreibändigen Erzählung „Eleazar" (Jena 1867) einige Nachricht davon, s. Anz. f. dt. A. XI, 202.

heit der innern Form, die genaue Beobachtung der natürlichen Stilgrenzen. So schrieb er an Collin: „Das erste Werk, womit ich wieder auftreten werde, ist Robert Guiskard, Herzog der Normänner. Der Stoff ist, mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer; doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache“ (Zoll. CXV f.).

Zu diesen beiden Kleistischen Forderungen des inneren Gehaltes und der inneren Form kommt noch als dritte und höchste die Originalität. Wenn nur sie vorhanden war, dann konnte Kleist alle anderen Mängel verzeihen, wie aus seinem Verhalten gegenüber Fouqué hervorgeht. Anders kann ich auch die Worte an diesen nicht verstehen: „Die Erscheinung, die am meisten bei Betrachtung eines Kunstwerks rührt, ist, dünkt mich, nicht das Werk selbst, sondern die Eigentümlichkeit des Geistes, der es hervorbrachte, und der sich in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit darin entfaltet“ (Zoll. CXXX).

Deutlicher noch spricht er diese Grundforderung an ein künstlerisches Sein in dem „Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler“ aus, doppelt interessant als ein Selbstbekenntnis für sein Verfahren von Jugend auf und als eine Absage an alle Schulbestrebungen. Hier bezeichnet er als das „wesentlichste Stück der Kunst“ „die Erfindung nach eigentümlichen Gesetzen“, die „Erfindung, dieses Spiel der Seligen“, wie er es sein Lebtag geübt hat. „Denn die Aufgabe, Himmel und Erde! ist ja nicht, ein anderer, sondern ihr selbst zu sein und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes durch Umriß und Farben zur Anschauung zu bringen! Wie mögt ihr euch nur in dem Maße verachten, daß ihr willigen könnt, ganz und gar auf Erden nicht vorhanden gewesen zu sein; da eben das Dasein so herrlicher Geister, als die sind, welche ihr bewundert, weit entfernt, euch zu vernichten, vielmehr allererst die rechte Lust in euch erwecken und mit der Kraft, heiter und tapfer, ausrüsten soll, auf eure eigne Weise gleichfalls zu sein? Aber ihr Leute, ihr bildet euch ein, ihr müßtet durch euren Meister, den Raffael oder Corregge, oder wen ihr euch sonst zum Vorbild gesetzt habt, hindurch; da ihr euch doch ganz und gar umkehren, mit dem Rücken gegen ihn stellen und in diame-

tral-entgegengesetzter Richtung den Gipfel der Kunst, den ihr im Auge habt, auffinden und ersteigen könntet." Seinen romantischen Freunden machte er damit seinen Standpunkt klar.

S. 117 besprachen wir schon eine ähnliche Äußerung über die zentrale Bedeutung der Erfindung in der Kunst (an Marie von Kleist, Tieck a. a. O. XVII). Dasselbe meint der Dichter jedenfalls auch mit dem Ausdruck „gemeine, aber übrigens rechtschaffene Lust an dem Spiel" (der Einbildungen), s. den Brief eines Malers an seinen Sohn (A. IV, 145). Besonders bemerkenswert tritt diese Wertschätzung der Originalität ferner in den „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft" zutage, da er damit das Urteil Arnims, der die malerische Ausführung des Bildes, und die Kritik Brentanos, der „Idee und Stimmung" bemängelte, stark modifizierte (B. K. 267): „Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen," und das steht ihm so hoch, daß davor jeder Tadel verstummen muß.[1])

So sagt Gaudig (a. a. O. 91) sehr richtig: „Keiner der Männer, die mit Kleist in naher Beziehung gestanden haben, hat seine innere Entwicklung nennenswert beeinflußt; Kleists Originalität beweist sich darin, daß er sich ganz von innen heraus nach den Gesetzen seiner Natur entwickelt; weder an eine Zeitströmung noch an einen einzelnen Menschen verliert er auch nur vorübergehend seine Selbständigkeit, Kleist ist eine durch und durch autonome Natur."

Und noch eins müssen wir hervorheben: die unendliche

---

[1]) Echt Kleistisch ist es auch, wenn er das Allegorische, das durch den Kapuziner doch noch in der Seelandschaft lag, durch die rein symbolische Gestaltung der Idee durch treue Darstellung der nackten Wirklichkeit ersetzt wissen will. So empfiehlt er dem Maler Friedrich einen geradezu Klingerschen Vorwurf: „Ich bin überzeugt, daß sich mit seinem Geiste eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossiansche oder Kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte, so glaube ich, könnte man die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man ohne Zweifel zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann."

Bewußtheit, von der aus die geistreichsten Kritiker eine Brücke von Kleist zu den Romantikern zu schlagen pflegen. Aber es besteht doch ein wesentlicher Unterschied: Kleist fehlt das Willkürliche der Romantiker. Das zeigt sich z. B. in dem völligen Mangel an romantischer Ironie. Wohl stand Kleist immer über seinem Stoff und schaltete damit in unerhörter Freiheit, er traf eine völlig bewußte, individuelle Auswahl der gegebenen Momente und zwang so die im Stoff erstickte Idee zum Sprechen; diese echt-Schillersche Geistesfreiheit wird man bei ihm schwerlich irgendwo vermissen; aber nie hätte er es fertig gebracht, so frivol wie die Romantiker mit den heiligsten Empfindungen, sei es nun Schmerz oder Freude, zu spielen und nach ihrer Manier fortwährend das eigene Werk in seiner Stimmung und Entwicklung zu zerstören. Er war eben völlig frei von der innern Haltlosigkeit und Zerrissenheit, aus der jene „romantische Ironie“ zumeist hervorgeht. Er verschwand völlig hinter seinem Werk und gab ihm so eigenes, dauerndes Leben.

Gewiß hat Kleist, ebenso wie die Romantiker und wie überhaupt jeder echte Dichter, das Mißverhältnis zwischen Wollen und Können schmerzlich empfunden. Er wußte es nur zu gut, daß die Schönheit auf dem langen Wege aus dem warmen Dunkel des Unbewußten in das helle, kalte Licht des Bewußtseins oft gleichsam erstarre und den besten Schmelz einbüße. An Rühle schrieb er einmal: „Es gibt nichts Göttlicheres als die Kunst. Und nichts Leichteres zugleich. Und doch, warum ist es so schwer? Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche ist schön, und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand!“ (Bül. 243). Aber er wußte sich auch gleich zu helfen: „Studiere nicht zu viel, folge dem Gefühl. Was Dir schön dünkt, das gib uns auf gut Glück. Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel, aber es gibt nichts anderes.“ Während also die Romantiker sich entweder völlig ihrer schrankenlosen Phantasie hingaben und sich in Wolken und Dunst verloren oder mühsam mit dem Verstand seltsame Mißgeburten erklügelten (Lucinde, Alarkos), ließ Kleist beide Kräfte in sich wirken, gab aber die Leitung seinem Gefühl. Er konnte „zugleich schaffen und

denken, was er schaffte". Otto Ludwigs Urteil (Shakespearestudien 1858—60) ist demnach zurückzuweisen; er hatte kein Verhältnis zu Kleist, darum mußte er ihn so verkennen: „Zweiflern versink' ich zu nichts." Wie weit O. Ludwig selbst hinter Kleist zurückbleibt, deutet gut an O. Brahm a. a. O. 93; vgl. dazu noch die trefflichen Bemerkungen über Kleists dramatische Kunst (S. 112).

Beim eigentlichen Schaffen überließ sich Kleist ganz der Idee, die in ihm wirkte, und die er mit tiefsinnigen, weltverlorenen Augen anschaute. Erst dann, wenn so der erste Wurf, gewissermaßen hellseherisch träumend, ans Licht gezogen war, trat, aber immer reguliert durch den sichern Takt des inneren Gefühls, der kritische Verstand in sein Recht, der dem noch etwas unbeholfenen Neugeborenen erst die vollendete Gestalt gab. Diese wahrhaft künstlerische Tätigkeit unterscheidet Kleist so vorteilhaft von seinen Zeitgenossen. Künstlerisch-subjektiv, d. h. eben unkünstlerisch, wie die Romantiker zumeist, hat er keine Zeile geschrieben; darum sollte das abgenutzte Wort „subjektiv" auf Kleist gar nicht angewandt werden, da es nur zu Mißverständnissen verleiten kann. Ein Subjekt ist jeder Dichter, und je subjektiver in diesem Sinne ein Dichter ist, desto größer ist er. Also wozu das noch besonders erwähnen? Kleist war einer der originellsten und individuellsten Geister, muß es heißen, nicht der subjektivste, wie man so häufig liest.[1])

Im Gegenteil, er war einer der objektivsten Dichter; er hat sich niemals dem Publikum mit seiner Person aufgedrängt, wie etwa Jean Paul u. a., sondern ihm eine eigene Welt lebendig vor Augen und Seele gezaubert, allerdings wie *er* sie sah: aber das tut ja jeder Künstler, der überhaupt ein Recht auf

[1]) M. Lex (Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist 1904) nennt Kleist den „subjektivsten Dramatiker, insofern er stets sich selbst mit dem Inhalt seiner Werke identifizierte" (S. 259). Das ist das erste Glied einer langen Kette von Irrungen, auf die ich hier nicht weiter eingehen kann. Mit wohlfeilen Schlagwörtern wie „negativer" und „positiver" Weltanschauung oder gar Pessimismus und Optimismus kommt man Kleists Wesen nicht nahe. Wie wenig Lex davon erfaßt hat, sieht man schon daraus, daß er glaubt, im Amphitryon habe den Dichter (einen Kleist!) nur der Stoff gehindert, das Problem tragisch zu wenden! (S. 273.)

diesen Namen hat. Darin liegt ja, wie Kleist so beredt betont, sein einziger Wert. Dadurch allein wird er Mitarbeiter an dem ewigen Bau der Ideen. Vgl. über diesen „Kleistischen Gesichtswinkel" E. Schmidt (A. 32 *), ebenso seine geistreiche Gegenüberstellung von Kleist und Tieck. Zur Ergänzung mache ich auf den Gegensatz ihrer Märchenbehandlung aufmerksam, die ja mit der Annahme und Ablehnung romantischer Ironie eng zusammenhängt. Dies Unkünstlerische, Reflektierte, Raffinierte und Ungläubige, das mit jener Ironie immer verbunden ist, zerstört in den romantischen Produkten so oft die Seele des Märchens: die naive Gläubigkeit und Kindlichkeit, der die Wunderwelt natürlich ist. Mit eben dieser urweltlichen Sicherheit und Selbstverständlichkeit gibt sich aber das Übernatürliche in Kleists Werken, die dadurch dem echten Märchencharakter nahe kommen: man gedenke des Amphitryon und des Käthchens; aber auch seine fromme Legende von der heiligen Cäcilie und das spukende Bettelweib stört kein ungläubig-ironisches Lächeln des Autors. Er besitzt, wie Eloesser a. a. O. S. 4 sagt, „fast allein neben Goethe die von unsern Dramatikern so schmerzlich gesuchte Naivität, die geschehen läßt und an das Geschehene glaubt, die ungestörte Frömmigkeit der Phantasie, die aus einem einzelnen Menschen mit märchen- und mythenbildender Kraft, wie aus der Kindheit eines Volkes wirken kann." Aber durch die feine psychologische Linienführung und die kunstvolle Stilisierung im einzelnen erhebt er seine Stoffe freilich auch über die formlosere Sphäre des Volksmärchens hinaus; doch stehen seine Märchen dem Volksmärchen weit näher als denen der Romantiker, nicht diesen, sondern jenem sind sie wesensverwandt.

Der „hyperidealistische Geist der Romantiker" blieb Kleist immer fremd; er huldigte dem „klassischen Idealismus, dem Schönen ohne Namen, der harmonischen Ineinsbildung von Inhalt und Form" (R. Haym, Rom. Schule 172). Ein Vermischen der Kunstgattungen und Stilarten, wie es die Romantiker beliebten, war ihm ein Greuel; im Gegenteil hat er sich stets bemüht, hier so streng als nur möglich zu verfahren, und hat so in der dramatischen Novelle eine ganz neue Gattung geschaffen. Außerdem fand er in der bestimmten Gattung wieder

für jeden besonderen Stoff die immanente Form; wenn er im Käthchen verschiedene Stilarten mischt, so ist das eben der Stil des märchenhaften Volksstückes, das er schaffen wollte.

Zusammenfassend können wir sagen: Kleist protestierte gegen die romantische Formlosigkeit, gegen alles Verschwommene, Traumhafte, Reinmusikalische in der Darstellung; gegen alle geistreiche Spielerei und Frivolität. Romantische Ideen und Stoffe hat er gern ergriffen, soweit sie poetisch, frei und etwas Ganzes, ein Leben für sich waren. Wollen die Romantiker das ganze Meer der Unendlichkeit in einem Kunstwerk neu erschaffen, woran sie natürlich scheitern müssen, so begnügt sich Kleist damit, Unendliches im Endlichen, im engbegrenzten Raum ahnen zu lassen; glaubten die Romantiker, daß sich nur im Meer der Himmel spiegele, so wußte Kleist, daß auch aus dem kleinen Tümpel die Sterne feuchtverklärt heraufschimmern und die Ehre Gottes erzählen.

Gegenüber den schmiegsamen Romantikern war er rücksichtslos, bisweilen fast starr; erscheinen jene z. T. dekadent, so ist Kleist urweltlich morgenjung, hatten jene nur Nachgefühle und Mitgefühle, so wurden in ihm wieder einmal die Urgefühle der Vorwelt lebendig, und er hatte den Mut, sie darzustellen, z. B. die Rache der in ihrem heiligsten Gefühl beleidigten Frau (Penthesilea und Thusnelda). Wenn das den zimperlichen Jüngferchen der Epigonenzeit nicht behagte, dann fort mit ihnen aus dem Theater! Das ist keine romantische Überspannung: denn auch die Weimaraner Klassiker hatten sich gegen die weibische Verzärtelung unserer Kultur gewandt (vgl. z. B. das 150. Xenion). Und der reife Friedrich Schlegel schrieb bei der Rezension von Goethes Werken 1808 (K. N. L. CXLIII, 381/2): „Gegen Goethes Elegien war anfangs viel Einrede von seiten der strengen Sittlichkeit; wenn aber dem Dichter nichts zu sagen erlaubt wäre, als was sich in Gegenwart junger Frauenzimmer sagen läßt, so möchte wohl überhaupt keine Poesie möglich sein, am wenigsten aber eine wie die der Alten!“ Eine solche aber erstrebte Kleist, wie er sich ja auch zur Verteidigung seiner Penthesilea auf König Ödipus beruft (s. Epigramme).

Naturwahrheit hieß sein Ideal. Er stellte ganz realistisch

dar, so deutlich, wie sein Dichterauge sah, das von einem empirischen Naturforscher geschult worden war; aber es sah eben mehr als gewöhnliche Augen, es schaute auch mit tiefem Seherblick die Wunder mitten in der realistischen Welt und zeigte sie den anderen; aber anders wie E. Th. A. Hoffmann, der diese dadurch in ein grauenvolles Wanken brachte; denn Kleist ließ das Überirdische in die sichere Welt der Objekte nur ahndungsvoll hereinwehen wie lebenkündende Lüfte im Vorfrühling: das ist dann der romantische Duft, der seine realsinnlichen Gestalten freundlich verklärt.

Das Spezifisch-Poetische hat er also nur mit den Romantikern gemein, wie es aber freilich allen wahrhaft großen Dichtern angehört. Die Romantiker schöpfen meist nur diesen poetischen Schaum ab und geben ihn als die Welt, die dann bei festem Zugreifen natürlich bald zerfließt; Kleist aber poetisiert die Welt in ihrer ganzen Tiefe; er gibt wirkliche Menschen, wirkliche Dinge, jene nur ihre Schatten. Den Romantikern wird alles Musik, unserm Kleist alles Bild, alles Gestalt; sie kennen nur den Ton und die Farben der Dinge, er Seele und Leib, das ganze Wesen. — „Ihre Bücher gleichen zumeist reizenden Arabesken, denen nichts fehlt als der feste Kern, den sie umranken sollten. Zierat, Dekoration, was als krönender Schmuck aus dem Stamm herauswächst, ist selbständig geworden und schwankt als ein befremdendes Wunder durch die Luft“ (R. Huch, Blz. d. R. 354), und ihre Menschen sind Kopfgeburten ohne Fleisch und Bein. Kleists Werke hingegen sind stolze, einsame Bäume, die Efeu und anderen Schmarotzerschmuck nicht lieben und in der Hinsicht einem Brentano arm erscheinen mochten, aber um so gesunder und lebenskräftiger sind; seine Menschen stehen fest und sicher auf Homers „nahrungspendender Erde“.

Kleist zählt ferner nicht zu jenen „passiven Künstlernaturen, die die begeisternde Stunde erwarten müssen, wenn sie schaffen sollen; er ist eine typisch reine Ausprägung der aktiven, energischen Künstlerart: er zwingt trotzig seiner Natur das dichterische Schaffen ab“ (Gaudig a. a. O. 89); doch geschah das nicht willkürlich durch den Verstand wie bei Friedrich Schlegel, sondern natürlich: durch eine intensive

Versenkung in seine Aufgabe, zu der die meisten Romantiker gar nicht fähig waren. Sie waren „geistreiche Franzosen“, die „den Lichtstrahl der Dinge auffingen“ (s. o. S. 53/4); er ein schwerblütiger Deutscher, der „liebevoll herumgeht“ und „ihr Wesen erfragt“.

Den Romantikern fehlte, wie R. Huch sagt (Blz. d. R. 317), „die unbewußte Kraft, die mit instinktiver Sicherheit die Form bildet. Sie waren zu wenig Griechen“. Und das war Kleist in so hohem Grade, daß man ihn einen der größten Künstler unter den deutschen Dichtern nennen kann. Er suchte nicht sich selbst wie die meisten Romantiker — „seiner war er sicher“ —, sondern die Welt der Objekte, die er wie ein Grieche liebte mit naiver Gläubigkeit. Deshalb litt er dereinst so schwer unter Kants Lehre von der Unmöglichkeit, die Dinge zu erkennen, wie sie wirklich sind, bis er sie durch starken Glauben überwand.

Er war ein naiver Dichter, darum war ihm das Objekt weit wertvoller als dem sentimentalischen Schiller, der in der Naiven und sentimentalischen Dichtkunst von seinesgleichen sagt: „Ihr eigentlicher und herrschender Charakter ist es nicht, mit ruhigen, einfältigen und leichten Sinnen zu empfangen und das Empfangene ebenso wieder darzustellen. Unwillkürlich drängt sich die Phantasie der Anschauung, die Denkkraft der Empfindung zuvor, und man verschließt Auge und Ohr, um betrachtend in sich selbst zu versinken usw.“ Kleist aber schaute und lauschte immer mit scharf eingestellten Augen und Ohren, um sich nichts von der äußeren Erscheinung entgehen zu lassen. Er war ein treuer, weitschauender Landmann, der für das Reich der Ideen aus jenen brachliegenden Gebieten der Objekte fruchtbares Neuland erpflügte.

Mit einem Worte: Kleist ist kein Romantiker; er ist kein Geselligkeitsdichter, sondern ein Original-Genie. Er ist absolut einsam durchs Leben gegangen, wie Fontane von sich selbst rühmt. Auch er hat „den Schaden davon gehabt, aber auch den Vorteil“. „Vieles büßt man ein, aber was man gewinnt, ist mehr.“ Was Goethe zu Eckermann über Béranger sagt (III, 213), das gilt ebenso von dem großen Sohne der Mark: „Er hat nie gefragt, was ist an der Zeit? was wirkt?

was gefällt? und: was machen die andern? damit er es ihnen nachmache. Er hat immer nur aus dem Kern seiner eigenen Natur heraus gewirkt, ohne sich zu bekümmern, was das Publikum oder was diese oder jene Partei erwarte. Er hat freilich in verschiedenen bedenklichen Epochen nach den Stimmungen, Wünschen und Bedürfnissen des Volkes hingehorcht; allein das hat ihn nur in sich selber befestigt, indem es ihm sagte, daß sein eigenes Innere mit dem des Volkes in Harmonie stand, aber es hat ihn nie verleitet, etwas anderes auszusprechen, als was bereits in seinem eigenen Herzen lebte.“

So hat sich Kleist den Lorbeerkranz der Unsterblichkeit zusammengepflückt gegen alle Tücken eines grausamen Schicksals und trotz der stumpfen Gleichgültigkeit und blöden Verständnislosigkeit seines undankbaren Volkes.

IV.

H. v. Kleists
Charakter, Lebenslauf und Tod.

„Sich an seiner Vergangenheit versündigen, ist der ärgste Frevel, den ein Volk begehen kann. Noch schlimmer aber als sie ignorieren und vergessen, ist sie mißverstehen und entwürdigen" (O. Ewald, Die Probleme der Romantik als Grundfragen der Gegenwart 1905, S. 84). Dies Wort kann man leider mit gutem Recht als Motto über das Kapitel setzen, das wir jetzt behandeln wollen, um die Aufgabe, die wir uns gestellt haben, wenigstens andeutend zu erschöpfen. Denn es wird wenig historische Persönlichkeiten geben, an denen im obigen Sinne schlimmer gefrevelt worden wäre als an H. v. Kleist. Schon während seines glücklosen Erdendaseins, dann nach seinem Tode bis auf den heutigen Tag verfolgt den einsamen Wanderer das Gekläff wachsamer Hofhunde und das giftige Summen widerlicher Schmeißfliegen; und selbst in des biedersten Mannes menschenfreundliche Stimme kommt ein argwöhnischer Klang, wenn er ihn fragt: wohin des Weges? Selten, daß ihm einer vertrauensvoll die Hand geschüttelt hat.

In letzter Zeit ist es ja häufiger geworden. Aber die Tatsache, daß Bücher wie das oben genannte von O. Ewald heute noch so haarsträubende Urteile über den Menschen Kleist in die Welt schreien können, gibt allerdings zu denken und fordert einen tüchtigen Kehrbesen. Es lohnt nicht, sie im einzelnen anzuführen, da sie durch die ganz unwissenschaftliche Methode ihrer Auffindung von selbst ad absurdum geführt werden. Ewald sucht nämlich durch einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Zitate seiner Werke Kleists Charakter

zu erschließen und macht ihn so „zum nimmermüden Fahnenflüchtling der Einsamkeit“, „zum Wertfrevler im großen Stile“, zur Verbrechernatur, zum Sadisten! So gilt Herrn Ewald außer Einzelstellen verschiedener Werke der Amphitryon als typischer Beleg für des Dichters sittlichen Bankrott, derselbe Amphitryon, von dem eine Dame (P. Schlodtmann a. a. O. 280) folgendes Urteil fällt: „Ganz unfaßlich wird es jedem bleiben, der die Dichtung unbefangen auf sich hat wirken lassen, wie man sie je habe herbeiziehen können, um den sittlichen Charakter Kleists zu verdächtigen. Ein sittlich niedrigstehender Mensch vermag nicht eine Gestalt wie Alkmene zu schauen; er ist unfähig eines so hohen idealistischen Gedankenfluges; er würde nie ein solches Thema mit solcher Ruhe und Sicherheit behandeln können. Kleist schreckt vor keiner Aufgabe zurück, weil er sich die Fähigkeit zutraut, sie mit reinem Herzen zu lösen, weil er seinem Volke soviel gesundes, sittliches Gefühl zutraut, rein nachzuempfinden, was er ihm mit reinen Händen bringt.“ Herrn Ewald geht diese Fähigkeit ab; und er liest zudem die Dichter nur mit dem Verstande, statt mit Gefühl und Phantasie. Aber was soll man auch von seinem Beruf zur Wissenschaft denken, wenn er, wie erwähnt, so völlig unhaltbare Schlüsse wagt?

Denn aus Bekenntnislyrik und -Roman kann man ja wohl einzelne Charakterzüge des Dichters erfühlen, jedoch auch nur mit feinstem Takt! Aber bei einem so objektiven Gestalter, wie es Kleist war, der alles in seiner Eigenart erschaute und dann fest hinstellte, ist es vollkommener Unsinn. Aus seinen poetischen Werken ist auch nicht die geringste biographische Notiz zu gewinnen, soviel Erlebtes auch darin verarbeitet ist, und auch nur solche Charakterzüge lassen sich auf diesem Wege aufweisen, die sich aus dem Dasein einer so stolzen Reihe geschlossener, von Fall zu Fall schönerer Kunstwerke ergeben, niemals aus einem einzelnen Werk, einer einzelnen Gestalt in bestimmter Situation oder gar aus einem einzelnen Dramenvers. Dies ganze unwissenschaftliche Verfahren ist mit O. Ewald gerichtet!

Der Grundzug jenes pseudo-Kleistischen Charakterbildes, wie es Ewald gezeichnet hat, ist die innere Haltlosigkeit und

Friedlosigkeit, wie sie für einige Männer, die zur romantischen Schule gehörten oder mit ihr in Beziehung standen, (den jungen Tieck, Werner, Brentano u. a.) als typisch angesehen und als das Wesen des romantischen Charakters bezeichnet wird. Unter dieser Marke hat Kleist auch in R. Huchs romantische Monographie „Ausbreitung und Verfall der Romantik" Eingang gefunden. Sein „romantischer Lebenslauf" wird uns erzählt, von seinen Werken erfahren wir bezeichnenderweise nur weniges (S. 230 und 237); freilich ist das Wenige, wie es bei dem feinen ästhetischen Verständnis der geistreichen Dichterin nicht anders sein kann, im ganzen richtig. Aber es ist sehr bedauerlich, daß sie die Quellen für Kleists Leben nicht einmal einigermaßen zu kennen scheint. Denn sie berichtet geradezu Falsches oder gruppiert es so, daß es historisch unwahr wird, s. S. 146. Doch sehen wir einmal von dieser Entgleisung ab. Ist denn an dem Gedanken etwas Richtiges? War Kleist wirklich ein romantischer Charakter?

Das labile Gleichgewicht seiner Seele pflegt man dafür besonders gern anzuführen. Doch war es nicht immer labil, wie man sagt; nur für die Guiskardperiode darf man es vielleicht behaupten. Seitdem aber dieser Sturm und Drang ausgetobt hatte, war Kleist in tiefster Seele ruhig wie ein Kind. Durfte er doch von sich selbst sagen: „Nichts Sanfteres und Liebenswürdigeres als Dein Bruder, wenn er vergnügt ist", Kob. 128, und J. G. Schubert rühmt ihn als einen „ernsten, stillen Mann", Brentano als „kindergut". Aber der beste Beweis dafür sind seine Werke, die nur von einem Manne geschrieben sein können, der alle seine Kräfte in voller Gewalt hatte: nichts Formloses, Gestaltloses, nichts Fragmentarisches, alles gerundet und fest auf seinem Platze! Deshalb kann nur der oberflächliche Betrachter Kleist in die Reihe der romantischen Charaktere stellen. Denn von Haus aus war Kleist ruhig und fest, nur sein „unerhörtes Unglück" brachte ihn öfters in Situationen, wo selbst eine heroische Natur gebebt hätte. Man vergleiche doch einmal Schillers Gemütsverfassung in Mannheim, als ihm alles fehlschlug, oder die Selbstmordstimmung J. G. Fichtes, der als der eiserne Mann im Bewußtsein der Menschen lebt (s. F. Medicus' schöne Fichte-Vor-

lesungen 1905, 27), mit Kleists seelischen Depressionen, und man wird sie vielleicht eher verstehen und gerechter beurteilen. Und dazu muß man bedenken, daß eben Kleist keine heroische Natur war wie Fichte und Schiller — alles Athletische, Stoische wies er seit seinen Schroffensteinern immer energisch zurück —, sondern eine schöne, weiche Künstlerseele wie Goethe, wenn auch um so viel kräftiger, als sie weniger lyrisch und mehr dramatisch war, etwa wie Shakespeare. Kleist war nie blasiert, auch in seiner Jugend während der Guiskardperiode nicht; die übersättigte Lovell-Weltmüdigkeit lag ihm ganz fern. Sein Guiskardschmerz war der trotzige des Titanen, dessen Sturm auf den Olymp abgeschlagen ward; und wenn dies Lebensweh in späteren Jahren wiederkehrt, so ist es die Schlachtenmüdigkeit eines heldenhaften, aber unabänderlich glücklosen Kriegers, eine Gelimerstimmung. —

Wenn man aber an unserm Dichter während der Arbeit am Guiskard einen schnellen Umschlag von höchstem Stolz zu tiefster Kleinmütigkeit, von hoffnungsfrohem Jubel zu ratloser Niedergeschlagenheit (vgl. Kob. 127—153) wahrnimmt, so darf man nicht sein Gemüt dafür verantwortlich machen, das die ruhenden Verhältnisse bald zu hell, bald zu schwarz gesehen hätte. Denn man muß bedenken, daß sie eben nicht ruhend waren, so daß ihr plötzlicher radikaler Umschwung einen gleichen in Kleists Stimmung hervorrief; denn er war infolge seiner unseligen Armut äußerlich ja völlig von ihnen abhängig.

Gerade was dem romantischen Charakter nach R. Huchs geistreichem Worte (Blz. d. R. 118) fehlt, nämlich Charakter, das besitzt Kleist in hohem Grade, wie ich im Verlauf unserer Betrachtung weiter zeigen werde, trotz seinen „suchenden, ahnenden“ Dichteraugen. Zwar umrauschte auch ihn zeitlebens mit schwarzen Flügeln eine große, unendliche Sehnsucht nach Glück, nach Liebe, nach Ruhm oder vielmehr nach dem ewig Unerreichbaren, Unnennbaren, aber sie unterschied sich von der der Romantiker doch wesentlich, die nach Ric. Huch (Blz. d. R. 127) doch nur „ein Krampf der Sinnlichkeit“ war. Kleists Sehnsucht aber ist vielmehr die unveräußerliche Lebensmitgabe des Genius, es ist dieselbe, die uns aus Bismarcks Wort so

erschütternd entgegenklingt, daß ihm in seinem langen Leben nur wenige glückliche Minuten zuteil geworden wären. Sie kann ihn also nicht zum romantischen Charakter stempeln.

Ferner fehlt dem romantischen Charakter die Einheit des Bewußtseins: er fühlt sein innerstes Sein in verschiedene, heftig widerstrebende Wesen gespalten; besonders verfolgen sich unaufhörlich Verstand und Gefühl; daher sehnt sich der romantische Charakter immer nach jener Einheit, nach seinem Geist und Sinnlichkeit, Verstand und Gefühl vereinigenden Ich. Daher ist er auch geneigt, da ihm diese höhere Einheit, diese wahre Harmonie versagt ist, eine niedrigere in Selbstvergessenheit, im Rausch zu suchen und sich zu dem Zweck allerlei Ausschweifungen hinzugeben (vgl. Werner, E. Th. A. Hoffmann u. a.). Kleist hat das nie getan. Zwar hat auch er eine Zeit des öden Skeptizismus durchgemacht, wo er sich nach toter Ruhe, nach Bewußtlosigkeit sehnte (1801/2). Zwar hat auch ihn wie je irgend einen Faust die Erkenntnis, „daß wir nichts wissen können“, furchtbar gequält, zwar fühlte auch er als echter Dichter das Du in seinem Innern sehr deutlich, und doch hat er sich nicht den Mächten der Finsternis hingegeben, auch keinen Augenblick. Die Einheit seiner Seele lag für ihn im Gefühl; zu ihm kehrte er immer zurück und stellte ihm die Entscheidung anheim. So oft ihm auch sein Verstand sagte, daß es sich selbst täuschen könne, dennoch hielt er daran fest als an dem sichern Anker wenigstens seiner Seele. Denn er durfte daran glauben als an etwas Heiliges, war es doch kinderrein geblieben. Auf diesem Felsen ruhte ja auch, wie wir sahen, seine Weltanschauung. So behält seine Persönlichkeit gegenüber einem Kant, dessen Weltanschauung im Intellekt, so einem Fichte, dessen weltumspannende Seeleneinheit im Willen wurzeln, etwas Schwebendes, Weiches, freilich deshalb auch etwas Poetisch-Schönes, aber gegenüber den zerfließenden romantischen Charakteren hebt er sich doch kräftig ab als eine geschlossene, selbstsichere Persönlichkeit.

Weiter bemerken wir, daß die romantischen Charaktere Relativisten sind; sie können dieselbe Sache mit gleich triftigen Gründen bejahen und verneinen und leiden unsäglich unter

dieser Unsicherheit. Kleist schätzte gewiß auch nicht die „eisernen Ellen“ und war seiner freundlich-guten Natur nach fähig, alles zu verstehen und alles zu verzeihen, ja, noch mehr: alles Lebendige anzuerkennen, eben weil es lebt. Auch er hatte lange das radikale Böse bestritten, bis es sich ihm in Napoleon offenbarte. Aber auch schon früher — und wenn wir von der kurzen Periode seines Skeptizismus absehen, können wir sagen: immer — gab es für ihn absolute, sittliche Werte. Er fühlte sich durchaus als Bürger einer intellegiblen Welt. Ihm war es heiliger Ernst damit, ein sittlich reiner und guter Mensch zu sein, und dieser Ernst durchdrang sein ganzes Wesen und alles, was er tat und schuf. Bei ihm wird man keine Spur von Frivolität finden, die als notwendiges Ingrediens zum romantischen Charakter gehört. Ihm fehlt auch die „göttliche Faulheit“; er war immer äußerst fleißig, wo er auch gerade arbeitete.

Pflichttreue und Wahrheit sind die Pole seiner Seele; ihm war z. B. jede Gesellschaft zuwider, wo er nicht er selbst sein durfte, wo er eine Rolle spielen sollte. Im diametralen Gegensatz dazu steht die Freude des romantischen Charakters am Schauspielern; man denke nur an Tieck, Werner und Brentano.

Aus all diesen Eigenschaften erklärt sich das abnorm starke Geselligkeitsbedürfnis des romantischen Charakters, seine Unfähigkeit, einsam für sich zu sein; er bedurfte immer einer Stütze. Kleist war gewiß auch gesellig, jedenfalls viel geselliger, als man gemeinhin glaubt. Einen wie reichen Verkehr unterhielt er z. B. in Dresden und in Berlin (s. Steig, B. K.)! Manchmal verlangte ihn sogar herzlich nach einem vertrauten Menschen. So klagt er in der französischen Gefangenschaft, daß „niemand da sei, dem er sich anschließen möchte“. „Und doch sehne ich mich so nach Mitteilung“ (Tieck a. a. O. XVI und vgl. dazu XXI). Dennoch konnte er einsam sein und blieb es oft tagelang, ja in Königsberg wochenlang. Seine ganze Kunst ist ein einziger Beweis dafür: sie ist durchaus eine einsame Kunst gegenüber der romantischen Schul- und Geselligkeitskunst. Seine absolute Vereinsamung ist nur ein hinzukommender, kein tieferer Grund zu seinem tragischen Ende (s. u.).

Um schließlich noch einen Hauptunterschied anzugeben, der mit der romantischen Einsamkeitsflucht und -Furcht zusammenhängt: der romantische Charakter ist durchaus unmännlich, weiblich, ja oft weibisch; immer wünscht er sich an andere zu verlieren, sich völlig hinzugeben bis zur Selbstwegwerfung, worauf dann allerdings bald der Ekel folgt. Ganz anders Kleist, er will immer seine Individualität wahren, sie ist ihm das einzig Wertvolle, das zu dauern verdient; um so mehr aber liebt er uneigennützige, hingebende Menschen, denen er etwas von seiner überflüssigen Kraft abgeben konnte. So zeigt er eine schroffe Männlichkeit.

Wir haben also gesehen, daß man Kleist auch von dieser Seite den Romantikern nicht zugesellen kann, er ist kein romantischer Charakter. Vielleicht wird es noch deutlicher, wenn ich noch eine Entwicklung von Kleists Lebenslauf, der ja die Quelle jenes Vorwurfs ist, gebe, mit gelegentlichen Hinblicken auf den einen oder anderen Romantiker und mit besonderer Berücksichtigung der Epochen und Ereignisse, die etwas Außergewöhnliches haben und damit der Gefahr, falsch verstanden zu werden, besonders ausgesetzt sind.

Seine Jugend habe ich im ersten Teil der Untersuchung so ausführlich behandelt, daß ich jetzt darauf nicht näher einzugehen habe. Zusammenfassend bemerke ich noch: es war keine romantische Sehnsucht, die ihn zwang, den Waffenrock der Väter mit dem Studentenflaus zu vertauschen, und dies war auch nicht das erste Glied einer langen Kette von Unbeständigkeiten. Vielmehr geht schon durch diese Jahre der ersten Entwicklung ein einheitlicher, großer Zug nach einem festen, ewigen Ziel. Ein heiliges, religiös-ethisches Feuer durchglühte ihn fortan und gab all seinem Streben Richtung, Kraft und Dauer.

Seinem Genius genügte die erste Stufe zu Gott, Charakterreinheit, nicht; seine Pflicht war es, die Welt zu durchdringen mit allen seinen Kräften und mit einem ungeheueren Schatz von Wahrheiten jene höheren Sterne zu beschreiten, die Gott am nächsten glühen.

Daß er mit solchen Schätzen auch irdische Güter erwerben würde, um seine bescheidenen Ansprüche „Haus,

Weib und Freiheit" befriedigen zu können, glaubte er bestimmt. Bald suchte er dies irdische Glück zu verwirklichen.

Denn im Gefühl einer starken Sinnlichkeit, die ihn oft bis aufs Blut quälte und vielleicht in ebenso plastischen Gestalten bedrängte, wie sie in Alfred Vogels grandiosem Gedicht „Wünsche" (Eine Liebe, München 1903 bei Callwey) lebendig werden, strebt er nach einer Gattin. Sie sollte ihn von dieser Qual eines aufreibenden Kampfes befreien und ihm den Sinnenfrieden geben, der ihm erfolgreiche Arbeit versprach. Man vergleiche dasselbe Verhalten bei Carus, der glücklicher als Kleist, seinen Entschluß hat ausführen können und uns ahnen läßt, wie erfreulich sich Kleists Leben wohl gestaltet hätte, wenn ihm das ersehnte Familienglück zuteil geworden wäre (R. Huch, A. u. V. d. R. 157).

Seine Liebe zu Wilhelmine trägt also von vornherein einen ausgeprägt männlichen und ethischen Charakter. Er war sich über die ungeheuere Verantwortung bei der Kinderzeugung ungewöhnlich klar und betrachtete die Zeit des Verlobtenstandes als eine ernste Vorbereitungszeit für einen schweren Beruf. Es galt, sich selbst und seine Braut physisch und psychisch (vor allem ethisch und intellektuell) hierfür tüchtig zu machen. Daher seine pädagogischen Briefe, daher seine oft pedantisch-gescholtene Lehrhaftigkeit! Wir können nicht darüber spotten, sondern haben vor solchem starken Lebensernst und heiligen Verantwortlichkeitsgefühl die tiefste Ehrfurcht. Von krankhafter Anlage kann also gar keine Rede sein (betr. der Würzburger Reise vgl. Rahmer).

Ebensowenig krankhaft ist sein Schwanken zwischen den verschiedenen Möglichkeiten einer materiellen Fundierung seiner Ehe. Haus und Familie war das eine, was er auf Erden erstrebte, Freiheit das andere. Er suchte also eine Beschäftigung, die ihm beides brachte. Nun wünschte er ja keineswegs die Freiheit um der Freiheit willen, er begehrte kein gemächliches Faulenzerleben, sondern er suchte eine Arbeit, die ihn nicht von seinem höchsten Ziel (s. o.) entfernte, sondern ihm auch ihrerseits näher brachte. Ein Hof- oder Staatsamt konnte das nicht sein, darüber war er sich sofort klar, sobald er in die Zivilverwaltung denselben

Einblick bekommen hatte wie früher in den Militärdienst. Ein akademisches Amt paßte ihm auch nicht, keineswegs nur deshalb, weil es zu einseitig war; es stand ja bei ihm selbst, sein Spezialfach in den Rahmen der Allwissenschaft einzuordnen und zum Spiegel des Kosmos werden zu lassen; vielmehr war ihm die Vorbereitungszeit dafür zu langwierig, er wollte möglichst bald heiraten.

So kam er denn auf das Projekt, alle gesellschaftlichen Vorurteile fahren zu lassen und in Frankreich als Privatlehrer den notwendigen Zuschuß zu den Zinsen ihres Vermögens zu erwerben, bis ihm im Laufe der Jahre durch epochemachende Leistungen in der Wissenschaft oder Schriftstellerei von selbst die ihm gebührende, gutbezahlte, sorgenfreie Ehrenstellung zufiele. Dieser an und für sich wohl durchführbare Plan scheiterte am Widerstande seiner trotz aller Bescheidenheit doch verwöhnten und in Vorurteilen befangenen Braut.

So blieb unserm Kleist, zumal seitdem ihn Kants Erkenntnislehre am Wert der Wissenschaft irre gemacht hatte, weiter nichts übrig als die Ökonomie, auf die er schon sehr früh sein Augenmerk gerichtet hatte, für die er aber in seinem Vaterlande bei seinen geringen Mitteln kein Arbeitsfeld finden konnte. Im Ausland war es möglich, und so erscheint der Pariser Entschluß, Landmann in der Schweiz zu werden, keineswegs als ein Zeichen des vollständigen Seelenbankrotts, sondern als ein konsequenter Schritt nach seinem Ziel, das ihm, soweit es wenigstens die Erde betraf, auch trotz Kant unverrückbar vor Augen hing.

Bis hierher ist in Kleists Lebensführung eine strenge Konsequenz. Wenn er nunmehr in der Schweiz aus seiner natürlichen Bahn herausgedrängt und auf den unsichern Weg des Schriftstellers geworfen wurde, so ist das allein die Schuld der Verhältnisse und eines übermächtigen Schicksals. Es ist nicht wahr, daß ihm sein Entschluß, Landmann zu werden, leid geworden oder dieser überhaupt nur eine Fiktion gewesen sei. Die Schweizer Wirren hinderten ihn allein daran, ihn auszuführen.

Von nun an sitzt ihm die Not im Nacken und will trotz seinen gewaltigen Anstrengungen, sie los zu werden,

nicht von ihm weichen. Als einzige Nahrungsquelle bleibt ihm jetzt nur noch die Schriftstellerei, wo er seine mannigfachen, aber damals noch mehr weitläufigen als tiefen Kenntnisse und sein großes Formtalent, das er längst im stillen erprobt hatte, verwerten und weiterbilden konnte; also auch seine Kunst ist nichts unorganisch Erzwungenes, wie man so oft fälschlich behauptet, sondern ein still erblühtes Gewächs, das er bisher heimlich großgezogen hatte zur eigenen Lust und zur künftigen seiner Frau und seiner Freunde.

Es ist aber bezeichnend für seine ernste Gewissenhaftigkeit, daß er nunmehr, wo ihm auf viele Jahre hinaus jede Möglichkeit abgeschnitten war, eine Familie sicher zu fundamentieren, auf das so heiß ersehnte Eheglück verzichtete und Wilhelmine den Abschied gab.

Denn in die Beamtenlaufbahn zurückzukehren, verbot ihm sein Genius. Aber das Los des geliebten Mädchens an seine unsichere Schriftstellerlaufbahn zu knüpfen (vgl. bei Zoll. CX seinen Brief an Lohse, der in ähnlicher Lage war wie Kleist 1802) konnte er nicht vor sich verantworten; deshalb wollte er ihr wenigstens die Freiheit geben. Sich selbst hielt er meines Erachtens trotzdem für gebunden und gab die Hoffnung nicht auf, Wilhelmine dereinst dennoch heimzuführen, wenn er durch sein ungeheueres Werk Ruhm und Ehrenstellung erworben habe. Er glaubte an ihre Liebe und Treue und konnte sich nicht denken, daß sie so bald die Gattin eines andern werden könne (Bi. 199). Immerhin wollte er auch durch den energischen Schritt sich selbst frei machen von den Ehewünschen, die er so leidenschaftlich genährt hatte. Wie sehr er Wilhelmine dennoch liebte, zeigt der elegische Schluß des Briefes. Denn mochte Kleist anfangs auch bitter enttäuscht gewesen sein, daß seine Braut nicht so groß war, um ihm trotz allen Vorurteilen nur aus unendlicher Liebe auf seinem rätselhaften Lebensweg folgen zu können, und in verbitterten Stunden die Absicht gehegt haben, ihr Andenken und damit seine schönsten Zukunftsträume aus seinem Herzen zu reißen, von der festgewurzelten Liebe zu ihr konnte er doch nicht loskommen (vgl. sein inniges Gedicht „Die beiden Tauben"), und darum arbeitete er unaufhörlich für die Rück-

kehr in die Heimat (Kob. 75 und 76) und wohl auch für die Rückkehr zu ihr. Man darf nicht vergessen, daß er Wilhelminen gelobt hatte (und ein „geschriebenes Wort ist ewig", Bi. 210), „nie einem andern Mädchen seine Hand zu geben" (Bi. 116); und noch am 2. Dezember 1801 schrieb er, daß, „wenn ihm keine Jugendfreundin zur Gattin würde, er nie eine besitzen würde" (Bi. 233).

Die Behauptung, daß er sie allein wegen ihres Ungehorsams und des Mangels an unbedingter Hingebung verschmäht habe, zeugt von wenig Verständnis für das heilige Ethos von Kleists wahrhaft großer Natur. Auch sein Egoismus war ethisch. Er beanspruchte die Hingebung des Weibes nicht aus Herrschsucht oder gar erotischer Perversität, sondern im Bewußtsein größerer Kraft und der somit natürlichen Leiter- und Beschützerpflicht. Ihn bestimmte immer seine hohe männliche Aufgabe, die ihm seine Religion gestellt hatte: des Weibes Mittler zur Sternenseligkeit zu sein. Wie fern ihm jede Tyrannei lag, beweist sein freundliches Wort an Wilhelmine, als sie sich geweigert hatte, auf seine Privatlehrerpläne einzugehen: „Daß Dir die Trennung von Deiner Familie so schmerzhaft scheint, ist natürlich und gut. Es entspricht zwar meinen Wünschen nicht, aber Du weißt, warum meine Wünsche gegen die Deinigen immer zurückstehen. Mein Glück ist freilich an niemanden gebunden als bloß an Dich — indessen, daß es bei Dir anders ist, ist natürlich, und ich verzeihe es Dir gern" (Bi. 129). Zum zweiten Male, wo die Bedingungen für sie noch viel schwerer waren, hat er wohl nicht unfreundlicher gedacht.

Bei der Beurteilung der Handlungsweise unsers Dichters und der Form von Wilhelminens Verabschiedung darf man auch nicht vergessen, daß die schwere Krankheit, die er sich infolge seiner — um nur recht bald wieder heim zu kommen — allzu intensiven Arbeitsweise zugezogen hat, schon damals, als er den Abschiedsbrief an seine Braut (Bi. 237/8) schrieb, in ihm lag und wenige Tage später zum Ausbruch kam. So wird begreiflicherweise die trübe Krankheitsstimmung Kleists Entschluß beeinflußt haben. Mehrere Wochen lag er dann todkrank darnieder.

Kaum wieder hergestellt, begann sein Ringen mit dem ungeheueren Werke von neuem. Und seitdem ihn Wieland durch sein überschwengliches Lob in seinem idealen Streben bestärkt hatte, wurde es bei ihm zur fixen Idee (Kob. 95) und trieb ihn durch halb Europa, bis er in Mainz zusammenbrach. Er hatte keine Ruhe zum erfolgreichen Schaffen und wurde schließlich so nervös, weil der Hunger drohend hinter ihm stand. Vielleicht wäre ihm alles wohl geglückt, wenn seine Verwandten mehr Vertrauen zu ihm gehabt und ihm hochherzig auf unbestimmte Zeit ein Asyl angeboten hätten. Ein solches Anerbieten hat er erhofft, ja erwartet. Vgl. Kob. 84: „Wenn Ihr mich in Ruhe ein paar Monate bei Euch arbeiten lassen wolltet, ohne mich mit Angst, was aus mir werden würde, rasend zu machen, so würde ich — ja ich würde — Aber ich muß Zeit haben, Zeit muß ich haben — O Ihr Erinnyen mit Eurer Liebe!" — Das psychische Leiden der Guiskardperiode entsprang also nicht aus ererbter kranker Anlage, sondern aus der Furcht vor dem blanken Nichts und infolge titanischer Steigerung seiner gewaltigen, gesunden Kraft; vgl. Penthesilea 3040 ff., wo er klar ausgesprochen hat, wie er seinen tragischen Zusammenbruch aufgefaßt wissen wollte.

In diese Zeit verlegt die legendarische Überlieferung auch zwei Liebeserlebnisse, die immer überreich ausgebeutet worden sind. Die Legende von Kleists Liebesglück auf der Doloskainsel beruht ganz allein auf der poetischen Schilderung seines Schaffens auf dem idyllischen Eiland (Kob. 74). Der Dichter redet da so rührend einfach wie von einem seiner Gedichte; in einer so kindlichen, echt Kleistischen Unschuld erscheint da sein Zusammenleben mit Mädeli, daß jedem, der sich mit Andacht in das Bild vertieft, ein zynischer Argwohn ganz fernsteht. Kleist lebte ja damals so ganz seiner Dichtung, daß ihm schon ein Brief an seine Schwester eine „erstaunliche Zerstreuung" war; er ist so ganz in seine Aufgabe vertieft, gleich Ottokar: wie dieser Barnabes Liebesseufzer nur wie im Traum bemerkt, so wird auch Kleist, falls in dem frischen Naturkinde, wie leicht möglich, die Liebe zu dem seltsam überirdischen Fremdling erwacht sein sollte,

dies Gefühl wie im Traume miterlebt haben, zumal er am Vorabend einer schweren Krankheit stand, die bereits in Todesahnungen ihren Schatten vorauswarf. Auch der Spruch „ein Kind, ein schön Gedicht und eine große Tat!“ beweist nichts; denn dem familienfrommen Kleist (s. Gaudig) konnte nur ein rechtmäßiger Sohn, der auch von seiner gens anerkannt war, den Wunsch seiner Seele erfüllen.

In ähnlicher Weise hat man ein zartes Verhältnis zu Wielands schöner Tochter Luise konstruiert. Aus den Brieffragmenten dieses Mädchens, die B. Seuffert in der Vjschr. f. Lit.-Gesch. II, 303 ff. veröffentlicht hat, erkennt man freilich nur ein Nausikaaverlangen des kaum zur Jungfrau erblühenden Kindes; es ist ja sehr begreiflich, daß der feurige und doch so ernste und tiefsinnige Gast, der von Vater und Bruder so ehrlich bewundert wurde, ihre liebende Aufmerksamkeit auf sich zog, und seine unbefangen-herzliche Art, verbunden mit höflicher Zuvorkommenheit und schwärmerischer Anbetung, die Kleist dem ganzen Geschlecht zollte, mag sie wohl allzu persönlich aufgefaßt und seine Werbung erwartet haben. Kleist aber wurde damals völlig von seinem Werke gefangen gehalten und war weit davon entfernt, sich von neuem zu fesseln, wo seine Zukunft noch so ganz unsicher war. Wahrscheinlich hat er die Gefühle des liebenswürdigen Mädchens erst sehr spät bemerkt [1]) und dann Wielands Haus sofort verlassen. Anzunehmen, daß sich Kleist vorher irgendwie vergessen hätte und zum Verlassen seines Asyls gezwungen worden sei, ist ganz verkehrt. Dem widerspricht schon die weitere Freundschaft und Liebe des alten Wieland zu dem jungen Dichter (nach einigen Wochen schon erfolgte ja eine erneute Einladung an Kleist), aber auch Kleists Charakter trägt keinen Zug eines Don Juan an sich; er war zu ernst dazu. Der Ausdruck „Ich nähere mich allem Erdenglück!“ kann infolgedessen niemals durch Luise veranlaßt sein, sondern nur durch eine momentane Wendung zu einem glücklichen Erfolg

[1]) Es ist jedenfalls ganz ungerechtfertigt, mit B. Seuffert von einer „Liebe wider Willen“ bei Kleist zu reden und darin den Grund für seine zerstreuten Briefe aus jener Zeit zu sehen; um sie verständlich zu machen, reicht der Hinweis auf seine intensive Arbeit am Guiskard völlig aus.

bei seiner Guiskardarbeit, die ihm ja seine ganze Zukunft verbürgte.

Die Zeit nach Kleists physischem Zusammenbruch in Mainz, die Zeit der tiefsten Erniedrigung eines großen Mannes, hat man von jeher benutzt, um möglichst dunkle Farben für sein Lebensbild zu gewinnen. Es gelang um so besser, je lückenhafter die Quellen sind und der Phantasie weiten Spielraum lassen. Wir aber weisen jede tendenziöse Ausschlachtung leerer Gerüchte mit aller Strenge zurück. So müssen wir von dem Gerüchte einer neuen Liebelei — einer Art von Liebe, die, wie wir schon sagten, Kleists Charakter durchaus fremd ist — mit einer hessischen Pfarrerstochter völlig absehen. Auch sein Zusammentreffen mit der Günderode gehört vorläufig ins Reich der Mythen, es gäbe jedenfalls zu einem gefühlvollen Hinweis auf der beiden tragisches Ende keinen Anlaß. Ferner hat Kleists Absicht, Tischler zu werden, manchen Anstoß gegeben; sie gilt als der beste Beweis für seine psychische Minderwertigkeit, die ihm mechanische Arbeit wünschenswerter erscheinen läßt als geistige, und die bekannten Aussprüche des jungen Friedrich Schlegel vom Segen eines Berufs, z. B. eines Querpfeifers, und ähnliche von Clemens Brentano werden dann freundlich in Erinnerung gebracht.

Und doch liegt unser Fall ganz anders. Jene sprechen im Gefühl innerer Zerrissenheit und im Bewußtsein, noch nichts Tüchtiges zu leisten und noch nichts Tüchtiges zu sein. Kleist aber kam auf den Gedanken an den Tischlerberuf keineswegs aus Verzweiflung an seiner Dichterkraft, sondern aus Stolz. Er wollte auf ehrliche Weise seinen Lebensunterhalt verdienen, bis er wieder körperlich und geistig ganz gesund und somit fähig war, seine dichterischen Arbeiten von neuem aufzunehmen. Er wußte recht wohl, daß er mehr konnte als alle lebenden Zeitgenossen außer Goethe und Schiller; nur daß es ihm nicht im Sprunge geglückt war, einen Platz neben ihnen zu erringen und sie wenigstens auf dem dramatischen Felde zu schlagen, hatte den Ehrliebenden tief gebeugt. Daß er noch an sein Genie glaubte, vernimmt ja jedes aufmerksame Ohr aus dem Unterton in den Briefen an Ulrike (bei Kob. 93—108). — Sein Stolz bäumte sich dagegen auf, unter den banausischen Standes-

genossen und Verwandten als ein verunglücktes Genie im ganzen, anrüchigen Sinne zu gelten, während er doch schon durch seine gewaltige Geistesarbeit einen Platz neben den größten Genien aller Zeiten beanspruchen durfte.

In ähnlicher bankerotter Lage befand sich Kleist auch nach der Schlacht bei Wagram 1809, und so kam er wenigstens in flüchtigem Gedanken auf das alte Projekt zurück. Am 17. Juli 1809 schreibt er nämlich seiner Schwester: „Was ich ergreifen werde, wie gesagt, weiß ich noch nicht; denn, wenn es auch ein Handwerk wäre, so würde bei dem, was nun die Welt erfahren wird, nichts herauskommen", Kob. 153. Er will sagen: die Welt ist so sehr aus den Fugen gegangen, ihre Zukunft ist so trübe, daß es niemanden kümmern wird, ob der Sohn eines berühmten Geschlechts und dazu noch ein bekannter Dichter den Hobel ergreift, um sein Leben zu fristen. — In Mainz (1804) war sein Gedankengang noch etwas persönlicher; er sagte sich wohl, Armut und niedere Arbeit sei zehnmal leichter zu ertragen als hochmütig-mitleidige Blicke der edlen Standesgenossen, deren einziges Verdienst darin bestand, nicht zuviel Seele und Geist zu besitzen. —

Woran sich Kleists Plan zerschlug, wissen wir nicht; wahrscheinlich an der ganz nüchternen Tatsache, daß die Arbeit eines Lehrlings nichts einbringt; daß er doch gerade das hätte tun müssen, was er vermeiden wollte, nämlich bei seinen Verwandten Unterstützung zu suchen. Damit blieb er nicht sein eigener Herr und ward so durch die Macht der Verhältnisse gezwungen, in das Joch zurückzukehren, das er so stolz abgeschüttelt hatte. [1]) Ihm daraus einen Vorwurf zu machen, geht aber doch über den Spaß. Was hätte er denn anders tun sollen? In das schlimmere Joch eines Journalisten gehen? Etwa wie Tieck in seiner Jugend irgendwo Lohnschreiber werden? Das hätte er gar nicht gekonnt, auch wenn

[1]) Wie schwer mag es ihm auch geworden sein, in das Berlin zurückzukehren, das wenige Wochen vorher Schiller so hoch —
Empfang bereitet hatte, wie er ihn wohl in seiner
stimmung für sich erträumt hat! Wie bitte—
der ganzen Stadt, ob Schiller herkäme e

er es gewollt hätte, er war zu ernst und gewissenhaft und auch viel zu schwerblütig und langsam. Alle andern Erwerbszweige, von denen er zudem keine Kenntnis hatte, verschloß ihm teils seine schwache Gesundheit, teils sein Adel; wenn er also nicht auf ihn und damit auf den Zusammenhang mit Sippe und Heimat verzichten wollte — was in seiner mißlichen Lage ein verzweifelter Schritt gewesen wäre —, so mußte er den bittern Kelch trinken und sich demütigen vor einer Gesellschaft, die er doch völlig übersah. Um diesen teuren Preis mußte er ein Asyl erkaufen, von dem aus er, wenn das lecke Schiff neu ausgerüstet war, eine zweite Entdeckungsfahrt in das Reich des Geistes unternehmen konnte.

Wir sind dem Dichter dankbar, daß er damals sein Leben noch so hoch wertete und an dem endlichen Sieg seines Genius nicht verzweifelte, der uns hernach mit so gewaltigen Werken beschenkt hat. Man wird diesen Gang nach Canossa nur dann recht würdigen, wenn man bedenkt, daß ihn Kleist nur darum getan hat, um sein neues Ziel, ein neues, ungehörtes Lied zu singen, endlich doch noch zu erreichen. Es war kein Schritt der Schwäche und Verzweiflung, sondern der Kraft und des Glaubens an seine Kraft. Wäre ihm dieser Glaube gesunken, wäre er zur Überzeugung gekommen, „nicht mehr stolz sein zu dürfen", auch nach dieser Selbsterniedrigung, er hätte gewußt, was er seiner Vergangenheit schuldig war, und würde freiwillig aus dem Leben geschieden sein. Er vermochte es nicht, nur um des Lebens willen zu leben.

Nein, er fügte sich mit Würde in das Unvermeidliche und hat sich selbst dem Könige gegenüber nichts vergeben (Kob. 97); er machte gar kein Hehl daraus, daß er, nur durch bittere Not gezwungen, die Hilfe des Staates in Anspruch nehme, und daß seine Lebensaufgabe eine andere sei als Akten zu schreiben, was ja auch durch die Pension der Königin bald anerkannt wurde. Gewiß versprach Kleist Treue in seinem Amte — wie er in seinem poetischen Streben Treue geübt hatte und nur um der Treue willen gescheitert war —, und gewiß hat er sein Versprechen redlich erfüllt, wie aus dem Verhalten der Vorgesetzten gegen ihn klar hervorgeht und zum Überfluß durch

Ulrike bestätigt worden ist (s. Euphorion X). Pflichttreue war eben ein ererbter, altpreußischer Grundzug seines Charakters, die ihn zu Großem befähigt hat und ihn das Größte schließlich hat gelingen lassen. Sein Lebenswerk ist nicht nur ein Monument seines Genies, sondern in fast noch höherem Grade ein Monument dieser Pflichttreue. Ein Blick über die reichen Lesarten, soweit sie uns erhalten sind, lehrt das jeden Kenner.

In den nächsten Monaten nach seiner Anstellung, die sich allerdings furchtbar verzögerte, lebte er also ausschließlich seinen Amtspflichten; nicht aus eigensinniger Einseitigkeit oder um sein Künstlergewissen zu betäuben, wie man unverständigerweise behauptet hat, sondern aus der nüchternen Überlegung heraus, daß er erst einmal das Pferd zureiten müsse, damit es ihm spielend folge und ihm dann Muße lasse, seinen eigenen Gedanken nachzuhängen. Und so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß er, sobald seine Amtsgeschäfte und die Vorbereitung auf das Examen (s. B. d. Nat.-Ztg. Nr. 36 v. 4. Sept. 1904) es erlaubten, sobald er einigermaßen eingearbeitet war und die Lücken in seiner wissenschaftlichen Ausbildung allmählich auszufüllen begann, die freie Zeit, die ihm bei seinen gesellschaftlichen Verpflichtungen noch blieb, wieder der Kunst widmete und eines nach dem anderen seiner unsterblichen Werke entwarf und langsam ausarbeitete. Naturgemäß schwächte diese übergroße Anstrengung seine Gesundheit dauernd und zwang ihn, diesem Zustand ein Ende zu machen. Und da er nach reiflicher Prüfung zu dem Schluß kam, das Dichten nicht lassen zu können, so verzichtete er auf die Hilfe des Staates und nahm zunächst einen provisorischen Urlaub auf sechs Monate zur Herstellung seiner Gesundheit, „um sich sanfter aus der Affäre zu ziehen“.[1]) Wahrscheinlich hat er diese Zeit weniger zu seiner Erholung als zur Arbeit benutzt, damit er durch seine Manuskripte wenigstens Aussicht

---

[1]) Die Aussicht auf das Examen, das ihm bevorstand (Nat. Ztg. a. a. O.), mag auch seinen Entschluß beschleunigt haben. Denn er hatte zu „solch einem gelehrten Roßkamm, der uns [illegible] den Kenntnissen sieht“, kein sonderliches Vertrauen, und „die Unn[illegible] dieses ganzen Verfahrens“ war ihm herzlich zuwider (A. IV, [illegible]

auf Erwerb hätte, wenn die Staatsgelder ausblieben, da ja seit dem Kriege und zumal seit der Katastrophe von Jena seine stille Hoffnung, von der Königin weiter unterstützt zu werden, sinken mußte.

Wir haben also gesehen, daß die Unmöglichkeit, zween Herren zu dienen — beiden mit ganzer Seele, wie es Kleist von sich forderte —, nicht seine Unfähigkeit, andauernd systematisch zu arbeiten, und Mangel an Ordnungssinn und Pflichttreue, wie man zu interpretieren beliebt, ihn nach anderthalbjähriger Arbeit aus dem sichern Amt wieder ins ungewisse Schriftstellerleben hinaustrieb. Also auch hierin ist kein krankhafter, charakterloser Zug, sondern wir bewundern den mutigen Glauben dieses Genius, den nicht einmal die ironische Ungunst der Zeit in seinem Entschluß irre machen konnte.

Wer in dieser Weise Kleists Königsberger Entwicklung ansieht, der wird S. Rahmer nicht beistimmen können, der (s. Klprbl. 107) in Kleists Abreise von Königsberg (im Jan. 1807) eine politische Aktion wittert, als habe er beabsichtigt, hinter dem Rücken der Franzosen eine Volkserhebung organisieren zu helfen oder, wie E. Schmidt (A. 25 *) vorsichtiger sagt, „den großen allgemeinen Entscheidungen näher zu rücken". Denn die großen allgemeinen Entscheidungen lagen doch jetzt an der preußisch-russischen Grenze im Heerlager der Russen und Preußen. In Berlin und anderswo in deutschen Landen war Ruhe die erste Bürgerpflicht, und eine allgemeine Volkserhebung im Rücken der Feinde damals noch undenkbar und ganz aussichtslos. Das hätte Kleists illusionsfreier Blick (vgl. Bül. 237/8) wohl durchschaut, wenn er überhaupt daran gedacht hätte. Er spricht es ja auch selbst aus, wo er die Rettung des Vaterlandes sucht: nicht in der blöden, feigen Menge, sondern bei den großen Männern, die die Königin um sich versammelte (Kob. 111). Hier war das Zentrum des letzten Widerstandes, und wenn Kleist seine Kräfte damals schon dem Vaterlande hätte widmen wollen, so hätte er ja nur in das neuformierte Heer einzutreten brauchen. Dort hätte man den Offizier gern aufgenommen, und der dauernde Dank seines Königs wäre ihm sicher gewesen.

Nein, so liegt es nicht; wohl hatte die Beleidigung und

dann das Unglück seines Vaterlandes 1805/6 die traditionellen Familien- und Stammesgefühle von neuem erweckt, doch darf man derartige Äußerungen nicht überschätzen noch aus der Wirkung, die die „ungeheuere Erscheinung" auf seine Krankheit ausübte (Kob. 111), zuviel Kapital schlagen. Denn Kleist gehörte zu den Cäsarnaturen, denen außerordentliche Verhältnisse eigentlich natürlich sind, weil da erst ihre ganze Kraft Spielraum gewinnt und zum vollen Leben kommt, bei der Eigentümlichkeit von Kleists Begabung natürlich die dichterischen Kräfte. Sein Künstlerauge und -Herz schwelgte im Anblick und Erleben eines grandiosen Momentes, der die Menschheit in ihren Tiefen aufrüttelte. Er spürte, wie sich lange gebundene Kräfte regten, wie tote Massen von Gedanken, Gefühlen und Anschauungen lebendig wurden; er empfand diese Zeit wie ein gewaltiges Naturereignis, wie das Lenzerwachen der Erde, wie einen alles erneuenden Frühlingssturm.

Auch an dem komisch-paradoxen Gesichtsausdruck der Zeit erfreute sich der Dichter des zerbrochenen Kruges; denn er schreibt an Frau von Haza (Gegenwart XXIX, 214): „Was sagen Sie zur Welt, das heißt zur Physiognomie des Augenblicks? Ich finde, daß mitten in seiner Verzerrung etwas Komisches liegt. Es ist, als ob sie im Walzen, gleich einer alten Frau, plötzlich nachgäbe (sie wäre zu Tode getanzt worden, wenn sie festgehalten hätte), und Sie wissen, was das auf den Walzer für einen Effekt macht. Ich lache darüber, wenn ich es denke."

So erlebte er diese Ereignisse als Mensch und Dichter, nicht als Bürger und Soldat. Sie konnten nur das Bewußtsein seiner eigentümlichen Aufgabe erhöhen, indem sie, wie gezeigt wurde, seine Dichterkraft stärkten, und sie drängten ihn schließlich so erst recht in die Kreise, die ihm innerlich verwandter waren als die militärisch-diplomatischen, in denen er verkehrte, hinein ins literarische Leben, wie es sich in Berlin, Weimar, Leipzig, Dresden, Heidelberg und
Städten abspielte. Geldverlegenheiten (Kob. 11
Nahen der Feinde beschleunigten seine Abreis
berg fast fluchtartig (er reiste ohne Pa

Hinterpommern, um Ulrike wiederzusehen, nach Berlin, offenbar, um bei Marie von Kleist das Geld, das er so nötig brauchte, einzutreiben. Dann sollte es wohl gleich nach Dresden gehen, wo es im Augenblick am ruhigsten und für die Literatur noch am meisten zu hoffen war, doch wurde er als Spion verhaftet und nach Fort Joux geschleppt. Vgl. Kleists Brief an Auerswald (bei Steig N. K. 27): „Über diesen großen Umweg erst ist es mir geglückt, nach Dresden zu kommen, um einen der Politik in jeder Hinsicht gleichgültigen Plan auszuführen, an dem ich arbeitete.“ Hieraus sieht man klar, daß er noch kein Verhältnis zum Staate hatte. Vom Amphitryon und der Penthesilea, an der er in der französischen Gefangenschaft arbeitete, bis zur Hermannsschlacht ist noch ein beträchtlicher Weg.

Vorläufig quälte ihn die allgemeine Not des preußischen und überhaupt des deutschen Volkes nur insoweit, als der einzelne und auch er selbst darunter litt, da die Aussichten für den Buchhandel (Kob. 125) und damit für seinen Lebensunterhalt schlecht waren. Napoleon haßte er schon von der Schweiz her, und französisches Wesen war ihm längst zuwider bei seinem ausgeprägt deutschen Charakter. Seine ungerechte Verschleppung nach Fort Joux konnte diese Gefühle nur verstärken und mußte ihn der Gesinnung seiner Hermannsschlacht näher bringen. Zwar verhöhnt er noch die Gesetzesachtung der Franzosen und damit die staatsbürgerlichen Tugenden (Kob. 120), doch erklärt er es bereits für „widerwärtig, unter Verhältnissen wie den bestehenden von seiner eigenen Not zu reden“. „Menschen von unserer Art sollten immer nur die Welt denken.“ Und ferner: „Wenn ich die Zeitung gelesen habe und jetzt mit einem Herzen voll Kummer die Feder wieder ergreife, so frage ich mich wie Hamlet den Schauspieler, was mir Hekuba sei“ (Zoll. LI). Dies Samenkorn brachte dann Adam Müller in Dresden zur Entwicklung; in seiner Nähe und unter dem weiteren Druck der Verhältnisse wurde Kleist einer der ersten Vorkämpfer für die Befreiung Deutschlands.

Untersuchen wir diesen Lebensabschnitt etwas genauer auf die „romantischen Momente“ darin. Einmal fabelt man

hier von einer wunderlichen Verlobung mit Julie Kunze, dem Mündel von G. Körner, und berichtet mit Behagen die abgeschmacktesten Schrullen, die Kleists Charakterbild nach der kleinlichsten Vorstellung ergänzen sollen. Und doch hat man nicht das geringste positive Zeugnis dafür. Bülow ist überall so unkritisch verfahren, daß sein Wort unmöglich genügt, zumal er den Namen verschweigt (52). So nennt E. Schmidt mit Recht (A. 27*) dies Verhältnis eine Legende (vgl. Rahmer 100/1).

Immerhin hat sie wohl einen richtigen Kern, wie ein Wort Pfuels zu ergeben scheint (s. Beilage). Kleist hat, glaube ich, in Dresden, als sich ihm alles so günstig anließ, wieder daran gedacht, das Ideal seiner Jugend endlich zu verwirklichen und sich einen Hausstand zu gründen, um so mehr, als dies seinem Freunde Adam Müller mit seiner Unterstützung eben gelingen wollte und ihn so zur Nachahmung anreizte. Die Erwählte seines Herzens war meines Erachtens jedoch Henriette von Schlieben (Zoll. XXVI). Schon 1801 hatte sie ihn liebgewonnen; denn sie wird es wohl gewesen sein, die beim Abschiede „aus vollem Herzen weinte" (Bi. 186), da Karoline ja mit Lohse verlobt war. In dem Pariser Brief an diese rühmt er im Vorbeigehen ihr „weiches, fühlendes Herz", worauf bekanntlich Kleist so viel gab (Bül. 191), und sagt zu ihr von dieser „lieben Schwester" (Bül. 192): „Wenn ein fremder Maler eine Deutsche malen wollte und fragte mich nach der Gestalt, nach den Zügen, nach der Farbe der Augen, der Wangen, der Haare, so würde ich ihn zu Ihrer Schwester führen und sagen, das ist ein echtes, deutsches Mädchen." Auch der summarische Gruß „an alles, was mich ein wenig lieb hat" gilt wohl vor allem Henrietten, und wer kann behaupten, daß er ihr nicht besonders einen Brief hat schreiben wollen und geschrieben hat? Jedenfalls fragt Kleist Ulrike, die auf der Rückreise allein wieder durch Dresden gekommen sein muß, nach ihr und nicht nach Karoline (Kob. 60). Bei seinem zweiten Aufenthalt in Dresden 1803 ist er
noch näher getreten. Denn in dem uns erhalt
sie (Zoll. CX) nennt er sich „ihren imme
und bittet sie um Verzeihung, daß

mit welchen er in Dresden von ihr schied, so gänzlich unerfüllt gelassen habe.“ Er schließt mit dem innigen Worte: „Alles, was Sie, geht auch mich an.“

Als er schließlich 1807 nach Dresden zurückkehrte und sich sein Schicksal so glücklich zu gestalten schien, da wird er sich mit der Absicht getragen haben, Henriette heimzuführen; erfüllte sie doch annähernd die „Bedingung“, eine „Jugendfreundin“ von ihm zu sein, von der er bekanntlich sein Eheglück abhängig macht (Bi. 233). Jedenfalls hat man ihn für Henriettens Verlobten gehalten, wie aus der Unterschrift ihres Bildes klar hervorgeht (Zoll. XXVI, Anm.). Zur öffentlichen Verlobung wird es wohl nicht gekommen sein, weil in Kleists glücklichen Verhältnissen nur zu bald ein verhängnisvoller Umschlag eintrat und ihm jede Aussicht auf Verwirklichung seines Familienideals nahm. Wieder ist die Ungunst der Zeit an diesem Auseinandergehen schuld.

Die Anekdote, daß Kleist von Adam Müller seine Frau (v. Haza) begehrt habe und im Weigerungsfalle ihn in die Elbe habe stoßen wollen, trägt so offensichtlich den Stempel des erfundenen Klatsches an der Stirn, daß man billig darüber schweigen kann, zumal man jetzt aus dem von E. Schmidt veröffentlichten Briefe an den Buchhändler Walther die Ursache der Mißhelligkeiten zwischen Kleist und Müller kennt, die natürlich niemals in Realinjurien ausgeartet sind, vgl. E. Schmidt, A. 29*, und Rahmer 101/2.

In der nächsten Epoche von Kleists Leben hat man als besonders „romantisch“ und „krankhaft“ seinen dämonischen Haß gegen Napoleon gerügt; das tun natürlich dieselben Leute, die Goethes olympische Ruhe und Gleichgültigkeit in diesen Dingen zu tadeln pflegen! Wir aber wissen, daß die Fähigkeit zu gewaltiger Leidenschaft die Grundbedingung für einen großen Dramatiker ist, und begrüßen darin unseres Dichters gesunde Kraft. Über das Gerede, daß Kleist beabsichtigt habe, Napoleon zu ermorden, brauche ich kein Wort mehr zu verlieren, seitdem es Rahmer totgeschlagen hat (102/3). Wie wenig isoliert Kleist hier dastand, wie eng seine Verbindung mit den Patrioten war, hat auch Rahmer nachgewiesen, S. 105, und natürlich Steig; s. auch Beilage.

Die Ursachen seines schnellen Stimmungswechsels in der Zeit der Schlachten von Aspern und Wagram erzählt schon der Klang dieser Namen, sie können kein Wasser auf die Mühlen romantischer Interpretation treiben. Für seine letzten Lebensjahre in Berlin hat bekanntlich R. Steig alle Konstruktionen von schnellem geistigem Verfall und beginnender Geistesumnachtung jedem, der sehen will und kann, in ihrer ganzen Nichtigkeit erwiesen.

Doch das Problem seines Todes ist immer noch nicht gelöst; darum wogt der Streit immer noch hin und her und wird wahrscheinlich auch so bald nicht zur Ruhe kommen trotz Eloessers resigniertem, allzu bescheidenem „Ignoramus, ignorabimus". Wir müssen hier jedenfalls noch darauf eingehen, weil es meist als „romantisches" Ende gilt. So sagt z. B. Gaudig, S. 284: „Kleist, der der Romantik in seinem dichterischen Schaffen so wenig Zugeständnisse gemacht hatte, machte ihr das größte mit seinem Tode."

Auch R. Steig und S. Rahmer haben diesen Wahn nicht zerstören können, da sie über das Ziel hinausgeschossen haben. Steig ist der Meinung, daß Kleists Offiziersehre gefordert habe, Henriette Vogel zu heiraten, nachdem ihr Gatte erklärt hatte, sie ihm abtreten zu wollen, was ihm aber wiederum sein Offiziersstand verboten habe. Der König hätte gewiß die Heirat mit der geschiedenen Frau, die zudem noch bürgerlich war, seinem Gardehauptmann nicht gestattet. An diesem Konflikt der Pflichten sei H. v. Kleist gescheitert, er habe als Offizier die notwendigen Konsequenzen daraus gezogen. — Diese Auffassung ist, wie mir scheint, unhaltbar. Denn Henriette hatte, wie Kleist selbst sagt, Zoll. XCI, „Mittel genug in Händen", um ihn „hier zu beglücken", also der Unwille des Königs konnte ihm völlig gleichgültig sein. Der König konnte ihn nicht hindern, wenn er die Verbindung mit Henriette, wenn er ihren „Besitz" erstrebt hätte. Aber das lehnt ja Kleist selbst ausdrücklich ab. Er liebte nur Henriettens Seele; er war ihr Freund, nicht ihr Liebhaber, und
gar nicht im Zweifel darüber gelassen, Zoll. XCI
auch nicht den Gatten Henriettens, der all-
liches Begehren bei Kleist vorausgesetz

deshalb großmütig hatte abtreten wollen. Denn aus dem Benehmen Vogels vor und nach dem Tode seiner Frau ergibt sich klar, daß er sich noch durchaus als ihren Gatten fühlte und die Rechte und Pflichten eines solchen ausübte, daß er also von der Ablehnung Kleists Notiz genommen hatte. Eine Scheidung zwischen den Vogelschen Eheleuten war demnach gar nicht beabsichtigt, und der oben beschriebene Konflikt konnte überhaupt nicht bestehen.

Komplizierter ist die Rahmersche Hypothese, doch wird sie dadurch nicht annehmbarer. Mit anerkennenswertem Scharfsinn hat Rahmer herausbekommen, daß die Scheidung des Majors Fr. W. Christian von Kleist von Marie, geborener von Gualtieri, der Freundin Heinrichs, mit dessen Tode ungefähr zusammentrifft, wenn auch das Datum noch nicht feststeht. Diese Tatsachen setzt er in ursächlichen Zusammenhang ohne die geringste Unterlage.

Die ekle neuropsychologische Studie über das „Verhalten von Kleists Sexualtrieb" kann sie nicht ersetzen, da sie eine völlig phantastische Dichtung ist. Denn daß unser Dichter eine starke, gesunde Sinnlichkeit besaß, haben wir zwar im ersten Teil unserer Studie gesehen, aber zugleich auch weiterhin, mit welcher Energie er sie bekämpfte und in Schranken hielt. Für Kleist war sittliche Reinheit Religionssache; ein außerehelicher Geschlechtsverkehr oder gar Ehebruch war deshalb für ihn ganz unmöglich. So bestätigt die Tatsache allein, daß so viele (intime) Beziehungen (zu weiblichen Wesen) angedeutet werden, nicht, wie Rahmer S. 155 sagt, „das große Liebesbedürfnis des Dichters", sondern nur die infame Klatschsucht der Menschen, die überall ihre eigene Gemeinheit wittert. — Übrigens kenne ich außer dem sogenannten Mädeliidyll, das ja Rahmer selbst zerstört, kein einziges weiteres Gerücht von intimen Beziehungen „in der gewissen Lebensperiode, etwa bis 1804", also ist es mit Rahmers Vielheit recht übel bestellt! — Aber aus dem Mangel an solchem Klatsch für eine lange Reihe von Jahren — merkwürdigerweise mangelt aber da der Klatsch gar nicht! — auf ein sinnlich-intimes Verhältnis des Dichters zu seiner Verwandten zu schließen, ist doch ein starkes Stück.

Überdies trifft Rahmers Behauptung gar nicht zu: Kleist hat sich durchaus nicht seit 1805 von jeder „weiblichen Beziehung . . . asketisch ferngehalten“ — allerdings immer in der zynischen Bedeutung des Wortes, die wohl Rahmer hier verstanden wissen will! — In Königsberg hat er unter anderem bei Frau Professor Krug, seiner ehemaligen Braut Wilhelmine, und mit ihrer „goldenen Schwester“ verkehrt, die er dann 1809 in Frankfurt wiedersah. In Dresden weilte er unter den Körnerschen Damen und beabsichtigte wahrscheinlich Henriette von Schlieben zu heiraten. Nebenher berühre ich nur den Verkehr mit Frau von Haza, Hendel-Schütz[1]) und Rahel, der natürlich wieder genug Veranlassung zu gemeinen Verdächtigungen gab und gibt.

Kleist hat also immer gern mit edlen Frauen verkehrt und gerade dadurch die angeborene Glut seiner durch feurige Dichterphantasie verstärkten Sinnlichkeit glücklich überwunden. Auch die Poesie mußte ihm dazu helfen; denn dadurch, daß er in seinen Dichtungen gezwungen war, den sinnlichen Dämonen fest ins Auge zu sehen — und wer hätte nicht bei wirklicher Vertiefung den ernsten, sichern Blick des Dichters gespürt, der nicht den leisesten Anflug von Lüsternheit aufkommen läßt —, dadurch, daß er sie in die Rosenfesseln seiner formgewaltigen Kunst legte, ward er selbst aus dem heißen Brodem der Leidenschaft emporgehoben auf die klaren Höhen wahrer Geistesfreiheit, so daß Sinnenschmutz ebenso tief unter ihm blieb wie verlogene Prüderie. Und gerade unsere heutige, prüde Zeit muß man darauf immer wieder besonders hinweisen, daß das ausgehende Jahrhundert der Aufklärung hierin viel mehr wahre Freiheit gezeigt hat, was in einem pädagogischen Buche, wie Wünschs kosmologischen Unterhaltungen (s. o. S. 29 f.), sehr deutlich wird. Darum kann der freie Ton, der hie und da in Kleists Briefen angeschlagen wird, gar nicht wundernehmen.

Wenn aber Rahmer (S. 155) behauptet, daß Kleists

[1]) Die von Peguilhen etwas übertrieben erzählte (s. B. K. 459 ff.), aber sonst durchaus glaubhafte Anekdote von Kleists Ablehnung ihres zynischen Antrags läßt uns deutlich Kleists keusche Seele erkennen. Vgl. auch Gegenwart 1873, S. 103.

„ganzes Sein und Können von der Befriedigung des Sexualtriebes abhängt“, so ist das einfach absurd. Seine unsinnige Behauptung beruht auf einer Verwechselung von Ursache und Folge. Nicht „seine geheimen Wünsche“ haben Kleist krank gemacht, sondern die anhaltende geistige Überanstrengung. Die Überanspannung seiner intellektuellen Kräfte erhöhte seine nervöse Reizbarkeit immer mehr und lockerte so den Damm, den sein starker Wille gegen die üppig jugendlichen Sinne bildete. Sie begannen ihn erst dann zu quälen, als seine Nervenkraft durch die übermäßige Geistesarbeit stark geschwächt war: so ist die durch Überarbeitung hervorgerufene Nervenschwäche jedenfalls das prius und machte dann Kleists Kampf mit diesen „geheimen Wünschen“ so aufreibend.

Trotzdem waren sie für ihn nicht unüberwindlich; denn sobald er einsah, daß eine Heirat nicht so schnell, wie er wünschte, möglich sei, suchte er sie mit aller Energie zu vergessen. So schmerzlich er auch Weib und Kind entbehrte, und so sehr er auch in ihrem Besitz das wahre Glück der Erde sah, dennoch war er imstande, seine Freiheit gegenüber dieser menschlichsten Sehnsucht zu wahren und mit Würde zu resignieren. Jedenfalls wissen wir von irgend einer auch nur einmaligen Verleugnung seiner religiös-ethischen Pflicht in sexueller Beziehung nicht das Geringste, und wir müssen Kleists reinen Seelenadel,[1]) der dem Arnimschen verwandt ist, gegen unsaubere Verunglimpfungen hochhalten, bis der Beweis des Gegenteils erbracht ist. Aber man wird und kann ihn nicht erbringen.

So ist auch Kleists Verhältnis zu seiner Cousine durchaus rein. Ich erinnere an ein Verhältnis, dem sich dies Kleistische wohl an die Seite setzen ließe, das Goethes zu Frau von Stein in der schönsten, abgeklärtesten Periode, wo das heiße Be-

[1]) Wie Rahmer jenen Brief von Brockes an einen Heinrich, der ihm päderastische und onanistische Jugendsünden gebeichtet hatte, auf Kleist beziehen konnte, ist mir bei ihm doppelt unverständlich, da er damit doch seine eigene Hypothese von der Art des „Leidens von 24 Jahren“, das Kleist erwähnt (Kob. 38), selbst über den Haufen wirft. S. o. Kleists Jugendliebe zu Luise von Linkersdorf und Fouqués Wort, das Eberhard in der „Salina“ wiedergibt, daß H. v. Kleist in seiner Potsdamer Zeit „ein sehr guter, sittlicher Mensch“ gewesen sei (Zoll. CXLIV, Anm.).

gehren verstummen mußte vor dem Bewußtsein des unendlich wertvolleren Besitzes einer innigen Seelengemeinschaft. Anfangs war Marie, wie Brahm wohl mit Recht sagt, seine mütterliche Freundin, damals, als Kleist noch in Potsdam diente. 1804 kamen sich, wie es scheint, ihre Seelen näher, da die literarisch wohl gebildete (s. Steig, Arnim und Brentano 344), feinfühlige Frau dem gescheiterten Dichter teilnehmend und ✓ liebevoll begegnete und ihm wahrscheinlich, wo alles an ihm irre geworden war, den eigenen Glauben an seinen Genius stärkte, wie sie ihm ja dann die Unterstützung der Königin verschaffte und ihn so auf die Bahn des Ruhmes zurückführte.

Nach einer langen Trennung, in der viele Briefe hin- und hergingen und ihre Freundschaft vertieften, kam dann der Dichter als reifer Mann und wenigstens unter gleichgestimmten Freunden anerkannter Künstler in die Heimat zurück und trat mit Marie von Kleist in einen innigen Verkehr. Sie schlossen einen stillen Seelenbund: Sie läuterte seine Seele immer mehr und stärkte ihn in seinem schweren Lebenskampf; er dankte ihr durch herzliche Teilnahme an ihren häuslichen Freuden und Leiden, vor allem Leiden. Denn später sagt sie von ihm: „An Heinrich Kleist habe ich den Teilnehmer an allen meinen Freuden, an allen meinen Leiden verloren. Er war die sanfteste, wohltuendste Gesellschaft für mein Herz.“ Wir können uns denken, welcher Art diese Leiden waren: Marie v. Kleist gehörte wahrscheinlich zu den stillen, unverstandenen Frauen, deren Ehe unglücklich ist, weil der Mann tiefer steht als sie und ihnen nicht das geben kann, dessen sie bedürfen, geistige Anregung und tiefes Mitempfinden. In diese Lücke trat H. v. Kleist.

Nun ist es ja an und für sich möglich, daß Klatsch und böswilliges Sticheln den Major eifersüchtig gemacht haben und daß er damit seine Gattin so lange quälte, bis sie sich zur Ehescheidungsklage entschloß. Ein aktives Vorgehen von seiner Seite her aus diesen Gründen ist deshalb [illegible] hein-
lich, weil er dann nach seiner gesellscha
Forderung an H. v. Kleist nicht hätt
können. Wenn er aber doch die
bestimmte ihn — was mir di

sein scheint; denn über Hypothesen kommen wir bei dem vorliegenden Material nicht hinaus — so bestimmte ihn das Verlangen dazu, ein anderes, wahrscheinlich junges, schönes Mädchen zu heiraten; die offiziellen Gründe, die er bei der Ehescheidungskommission angegeben hat, mögen gewesen sein, welche sie wollen. Denn es bleibt doch immer ein merkwürdiges Faktum, daß ein 49jähriger Mann nach der Scheidung sofort wieder heiratet und dazu noch als adliger Offizier ein bürgerliches Mädchen. Die Veranlassung zur Scheidung mag ja der Major seiner Gemahlin gegenüber von ihrem Verkehr mit Heinrich genommen haben; und deshalb sprach sich vielleicht Kleist bei seiner peniblen Gewissenhaftigkeit schuldlos schuldig; schuldlos: denn eines Ehebruchs ist Kleist nach seinem Charakter nicht fähig gewesen. Sein Rechtsgefühl ist über allen Zweifel erhaben. Und von einer verzehrenden Glut, von dem Feueratem einer alle Schranken überspringenden Leidenschaft ist in seinen Briefen an Marie für einen Unbefangenen nichts zu spüren. Die Ausdrücke, die Rahmer befremden, sind ganz unsinnlich; ich deute sie noch unten. Wenn aber Rahmer mit seiner Hypothese „begleitende Nebenumstände bei Kleists Tod befriedigender zu erklären“ vermeint, so irrt er sich gründlich. Nur einer, der das Tiefste und Beste in Kleists Persönlichkeit, sein Zartgefühl und seine unerbittliche Wahrhaftigkeit, gar nicht kennt, wird Rahmer beistimmen wollen, daß Kleist mit dem Bewußtsein so schwerer Schuld vor seine Schwestern getreten sei und dort die verdiente Quittung für seine Taten in Empfang genommen habe. Und was wollte er denn dann noch in Frankfurt, wenn sein Geschick bereits besiegelt war und ihm seine Offiziersehre keinen andern Ausweg als den freiwilligen Tod ließ? (Vgl. Steig, N. K. 31.) Dagegen besagt sein Brief an Ulrike, den er im Oktober in Frankfurt schrieb (Kob. 157), ausdrücklich, daß er bei ihr Geld aufnehmen wollte zu einer kleinen Einrichtung, deren er bedurfte, da ihn der König von neuem ins Heer eingestellt hatte. Und wenn man bedenkt, wie oft Kleist die materielle Hilfe seiner Schwester Ulrike und wahrscheinlich auch der andern Geschwister in Anspruch genommen hat, und wie sehr er äußerlich heruntergekommen war, so

kann man den Schrecken Ulrikens bei seinem plötzlichen Erscheinen wohl begreifen und auch die für Kleist so schimpfliche Situation an der Mittagstafel. Demnach müssen wir auch Rahmers Hypothese durchaus ablehnen.

Aber die Auffassung der Kleistischen Katastrophe durch Ewald als einer Tat freudigster Lebensbejahung aus erotischen Zwangsvorstellungen heraus und die Meinung aller derer, die darin das romantisch-krankhafte Ende eines romantisch-krankhaften Lebens sehen, wird darum nicht richtiger. Ich lasse mich nicht weiter darauf ein, da ich ihnen im Verlauf der ganzen Arbeit bereits das Quellwasser abgegraben habe und außerdem auf Steig und Rahmer verweisen kann; so spricht dieser sehr gut über die angebliche Selbstmordmanie Kleists (S. 147 ff.). Im Anschluß an diese Ausführungen erinnere ich nochmals daran, was man tendenziös zu verschweigen pflegt, daß der Dichter 1809 gegenüber Luise von Zenge sehr energisch gegen den Selbstmord Stellung genommen hat (s. Wilbrandt 368).

Wie kam also Kleist zu dem letzten, unglücklichen Schritt? Durch das Zusammentreffen vieler unglücklichen Momente, die ich im folgenden kurz erwähnen will. Nach der Vernichtung seiner Abendblätter stand Kleist vor dem völligen Bankrott und konnte sich ohne fremde Hilfe aus den Schulden nicht herausretten, so sparsam er auch lebte,[1] und so angestrengt er auch arbeitete. Er machte also zunächst sehr energisch seine Entschädigungsansprüche bei der Regierung geltend und ließ nicht davon ab. Dann bat er um eine seinen Talenten entsprechende Beschäftigung im Zivildienst und, falls sich eine solche nicht fände, um das übliche Wartegeld. Dabei scheute er sich nicht, bis an den König zu gehen, obwohl er dessen Abneigung gegen ihn wohl kannte. Denn Kleists poetische Verdienste waren dem König sehr problematisch, da er keinen anderen Maßstab als den äußeren Erfolg gelten ließ und solche Verdienste überhaupt ziemlich gering wertete, jedenfalls einen Vergleich derselber [illegible] chen

[1]) Ich möchte glauben, daß Kleist deshalb
wie Arnim berichtet (B. K. 448), weil er die
und Wäsche schonen wollte.

und staatsmännischen zurückwies; sehr interessante Folgerungen ergeben sich für Kleist, wenn man z. B. des Königs Urteil über Jean Paul vergleicht (s. Nerrlich, Jean Paul und seine Zeitgenossen S. 60/61). Auf diese Weise war für Kleist nichts zu erreichen.

Da trat die bekannte politische Krise ein: Preußen mußte in dem kommenden Kriege Napoleons gegen Rußland zwischen den beiden Mächten Partei ergreifen; und damit kam in die Kriegspartei eine starke Bewegung. Jetzt eröffneten sich für Kleist neue Lebensaussichten. Mit der ihm eigenen, gewaltigen Gefühlskraft wird er das neue herrliche Zukunftsbild endlicher Freiheit oder glorreichen Untergangs ergriffen haben. Gneisenau zog ihn ins Vertrauen und veranlaßte ihn wahrscheinlich, wieder Offizier zu werden. Kleist schrieb ein feuriges Gesuch an den König und bot ihm und dem Vaterlande seine ganze Kraft an, auch seine schriftstellerische. Das rührte den König, so daß er ihm einen gnädigen Bescheid erteilte, wenn er auch die speziellen Dienste vorläufig zurückwies, weil noch nichts entschieden sei. Immerhin durfte Kleist hoffen; die hoffnungsfreudigste Aspernstimmung erfüllte ihn.

Freilich die augenblickliche Not war groß, der Buchhandel lag völlig darnieder. Drei große Werke, die Hermannsschlacht, der Prinz von Homburg und ein zweibändiger Roman, konnten nicht gedruckt werden, teils, weil es die Zeit verbot, teils, weil ihm der Verleger nichts bieten konnte. Aber was scherte ihn das jetzt, wo das Vaterland rief? Da mußte doch alle Privatsorge und Privatstreitigkeit vergessen werden; darum wandte er sich gerade an seinen großen Gegner Hardenberg und bot ihm die Hand zur Versöhnung, indem er ihn wie der Kavalier den Kavalier um ein Darlehn zu seiner Equipierung anging. Einige Wochen wartet er vergeblich auf Antwort; dann eilt er zu denen, die das nächste Anrecht hatten, ihn zu unterstützen.

Zwar hatte sich Ulrike geweigert, seine rührende Bitte zu erfüllen, die Leitung des Luisenstiftes zu übernehmen, damit sie ihm nahe wäre, und wohl auch, damit sie, wie er schon früher einmal gebeten hatte (Kob. 156), in Hofkreisen

manches zur Sprache brächte, was ihm zu sagen die Scham verbot; sie zürnte ihm vielleicht, weil er im Januar 1810 nicht wieder in den Staatsdienst getreten war, wie die Familie von ihm gefordert hatte (Tieck a. a. O. XX). Dann erklärt sich auch befriedigend der Satz (Kob. 156): „Wie glücklich, wenn ich Deine Hand küssen und Dir über tausend Dinge Rechenschaft geben könnte, über die ich jetzt Dich bitten muß zu schweigen."

Doch trotz diesen Mißhelligkeiten kannte er jetzt kein Bedenken; denn er mußte doch glauben, daß er durch seine Rückkehr in die traditionelle Familienlaufbahn endlich seine Geschwister wieder einmal erfreuen und für künftig beruhigen werde. Um so mehr erschütterte ihn die Fassungslosigkeit Ulrikes bei seinem Anblick. Erst nach einiger Zeit sammelte er sich wieder so weit, daß er ihr den bekannten Brief schreiben und sich zum Mittagessen anmelden konnte (Kob. 157). Hier traf sein Herz der erste vernichtende Schlag: man betrachtete ihn ja „als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, der keine Teilnahme mehr wert sei". Man hatte auch da keinen anderen Maßstab für seine Leistungen als den Erfolg. Und wie weit hatte er es denn gebracht? Jetzt war er endlich wieder an dem Punkte angelangt, von wo er vor 12 Jahren aufgebrochen war, um die Welt zu erobern. Und um welchen Preis? Ulrike ausgeraubt, die anderen Geschwister schwer geschädigt, er selbst ärmer als ein Bettler! Solche und ähnliche Vorwürfe wird er haben hören müssen. Todwund wird er diese „Barbaren" auf Nimmerwiedersehen verlassen haben. Hatte er es ihnen auch verziehen, daß sie sich in den letzten Zeiten von ihm zurückgezogen hatten, weil es „von mancher Seite her gefährlich war, sich mit ihm einzulassen" — d. h. weil er bei der Regierung mißliebig geworden war und immer Geld brauchte, sie aber selbst infolge der Not der Zeiten schwer bedrängt waren —, so konnte er es doch nicht ertragen, so völlig miß-achtet und verkannt zu werden!

Aber der Zorn überwand fürs erste noch ei
bitteren Schmerz. Und dann, was durfte ih
Misere kümmern? Das Vaterland war ir

den verhaßten Feind zu vernichten oder in prächtig donnerndem Sturz zugrunde zu gehen! Doch wer konnte an dem Gelingen zweifeln, wenn der heilige Krieg das ganze Volk zu den Waffen rief und dieses sich lawinengleich auf die Natternbrut stürzte? Dann wird auch seine Zeit kommen! Die schönste Genugtuung wird ihm zuteil werden, wenn seine in dem allgemeinen und privaten Elend verbitterten und hartherzig gewordenen Verwandten seinen Namen unter den besten Männern des Vaterlandes hören werden, wenn er an der Seite des Königs als lorbeergekrönter Sieger und Sänger wieder in die festlich geschmückte Hauptstadt einreitet! So träumte seine hochgespannte Seele und lebte bereits in der Erfüllung aller seiner Wünsche.

Um so furchtbarer war der Fall aus der schwindelnden Höhe. Von Tag zu Tag wurde die Hoffnung geringer, daß der König den Kampf um Sein und Nichtsein aufnehmen würde; endlich war es so gut wie entschieden: Rußland lehnte es ab, Preußen sofort tatkräftig zu unterstützen; so blieb weiter nichts übrig, als sich Napoleons Gnade anheim zu geben. Die Allianz mit dem Verhaßten stand vor der Tür (Tieck a. a. O. XXIII). Kleists Aussicht, unter Gneisenau wirken zu können, in dessen Nähe zu sein ihm eine Lust war, und dem er noch jüngst politische Aufsätze vorgelegt hatte, sank immer mehr, und wir fühlen seinen Schmerz nach, wenn er sagt: „Wirklich ist es sonderbar, wie mir in dieser Zeit alles, was ich unternehme, zugrunde geht, wie sich mir immer, wenn ich mich einmal entschließen kann, einen festen Schritt zu tun, der Boden unter meinen Füßen wegzieht“ (Tieck a. a. O. XXIII). Wenn er jetzt über die Straße ging und die stumpfen, willensschlaffen, genußsüchtigen Gesichter sah von den Allzuvielen, die nur leben, um zu leben, denen kein Ideal in der Seele brennt, die keiner tiefen, lebenverzehrenden Leidenschaft fähig sind, da überliefen ihm Schauer des Ekels den ganzen Leib, da schämte er sich, mit solchen Mensch zu heißen (Zoll. XC): „Was ist Gott ein Greuel? — Wenn Sklaven leben!“

Wie ein Muschelsucher, der sich zu weit in das vom Meere verlassene Gebiet gewagt hat, und den plötzlich die

Flut überrascht, so erschien ihm sein unglückliches Vaterland: unrettbar verloren! Die Feinde, das sah er wohl, würden auch als Verbündete wie die Heuschrecken im Lande hausen und ihm die letzte Kraft, die ihm allenfalls noch von 1806/7 übrig war, vollends aussaugen. Damit starb die Hoffnung auf eine Befreiung für immer. Wer hat damals anders gedacht oder gar den Zusammenbruch der französischen Herrlichkeit vorausgesehen? Von den materiellen Besitztümern, sogar von den Kirchen und Palästen hatte Kleist gesungen: „Sie sind gebaut, o Herr, so hell sie blinken, für höh're Güter in den Staub zu sinken!“ und konnte es schlechterdings nicht verstehen, wie man, um sie und anderen vergänglichen Tand nicht zu gefährden, mit einem Kampf auf Tod und Leben zögern konnte. „Du Rasender, das ist es ja, was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!“ sagten auch sie; und er antwortete mit dem ganzen Hohn einer großen Seele: „Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wär's.“ Was sollte ein Heinrich von Kleist jetzt noch im Heere? wo die besten Männer bereits ihren Abschied erbaten, weil sie das Unleidliche nicht ertragen wollten. Diesen zweiten vernichtenden Schlag, der sein Herz traf, konnte Kleist nicht mehr verwinden. Er fühlte sich zum Tode reif. „Eine höhere, festgewurzelte, unheilbare Traurigkeit“ überkam ihn. Er verzweifelte am Leben, am Werte des Lebens.

Jetzt wurden ihm seine lebenslänglichen Enttäuschungen und Verluste doppelt fühlbar. Kaum von den besten Freunden recht verstanden und gewürdigt (für sein Allerbestes hatten auch sie kein Gefühl, seine überragende Größe erkannten sie nicht; vgl. Beilage), von Goethe verkannt, von der Kritik gelästert, von der großen Menge der Gebildeten übersehen, so hatte er der Welt vergeblich gelebt und gesungen. Vergeblich! Das fraß ihm an der Seele. Denn vom Nachruhm, dessen er ja sicher war, hielt er nicht viel: „Nachruhm, was ist das für ein seltsames Ding, das man erst genießen kann, wen
nicht mehr ist?“ usw. (Bi. 209). Diese Worte sc
zwar in Paris 1801 in der Zeit seiner Skepsis:
aus gewissen Begleiterscheinungen und
glauben, daß ihn auch jetzt wied

solche übermenschliche Ewigkeitsstimmung erfaßt hatte, wie er ja für seinen Nachlaß gar keine Sorge trug oder ihn sogar vernichtete. Aber bei Lebzeiten hatte er nach Anerkennung gehungert, immer heißer, je schlimmer seine äußere Lage wurde. Wie schön war doch sein Jugendtraum gewesen: ein Triumphator im Reiche des Geistes, ja vielleicht gar der Messias des Dramas (s. Beilage), den die Besten ersehnten! Mit Ehrfurcht von den Großen und Weisen genannt, von einem weiteren Kreis staunend bewundert, vom ganzen Volke geliebt, nur von Hämlingen beneidet und gehaßt! Ja, das wäre ein Leben gewesen, des Lebens wert! Und sein Dank, sein Liederdank wäre unendlich gewesen, bis er vor Göttern und Menschen den Guiskardkranz der Vollkommenheit errungen! Und was war die Wirklichkeit? Ein hohläugiges Nichts.

Und in dieser Gemütsumdüsterung traf ihn ein dritter furchtbarer Schlag, der ihm den Rest gab: das schwere Leid seiner geliebten Cousine M. v. Kleist. Ihre Ehe war zerstört, wer weiß, wodurch; sie stand in der Scheidung und mußte wohl manches herzkränkende Wort vernehmen, vor dem Richter und in der Gesellschaft. Sie gehörte ja auch zu den Feinfühligen, „Zärtlichen", von denen Hölderlin sagt, daß sie „leichtzerstörbar" sind. Da kam sie zu ihrem Freund und suchte bei ihm Trost und Hilfe vor der Gemeinheit der Welt. Er mochte sie ihr schon längst einmal in bewegter Stunde angeboten haben. Aber jetzt fand sie ihn selbst hilflos und trostbedürftig, und sie wird deshalb nur schweigend durch ihre bloße Gegenwart an seine Treue gemahnt haben. Der feinfühlige Dichter verstand aber ihre stumme Forderung, ihr seinen starken Arm zu einem neuen Leben zu bieten. Das konnte er nicht mehr: er war lebenssatt. Vielleicht hätte er es auch in besserer Zeit verweigert; denn seiner ganzen Welt- und Lebensanschauung nach mußte es ihm widerstehen, eine Frau zu heiraten, die schon einem anderen angehört hatte. Er liebte nur ihre Seele! Kurzum: leben konnte er nicht mit ihr. Doch zögerte er nicht, ihr den Vorschlag zu machen, wie schon öfters, wenn ihn ihr Auge um Rettung aus ihren traurigen Verhältnissen anflehte, gemeinschaftlich mit ihr das Leben, das sie beide so unbarmherzig mißhandelte, aufzugeben,

für einen schönen, aufopferungsvollen Tod. Marie nahm aber dies Opfer nicht an; im Gegenteil fühlte sie sich verpflichtet, jetzt tapfer ihr Schicksal allein zu tragen. Doch der allzugewissenhafte Dichter empfand es als Untreue, die Frau im Stich zu lassen, an deren Unglück er sich schuldlos schuldig glaubte. Aber zu dieser imaginären Schuld kam eine wirkliche, und da er ihr „tausendmal gesagt hatte, daß er dies nicht überleben werde“ (Zoll. LXXXVIII), so „gab er ihr den Beweis davon“.

In seiner schwermütigen Stimmung (noch während Maries letzter Anwesenheit in Berlin) hatte er nämlich einen tiefen Blick in die Seele der kranken Henriette Vogel getan und sie echt gefunden. Er gewann sie lieb um ihres heroisch ertragenen Leidens willen: so war ihre Liebe ihrer Natur nach rein, so rein, wie überhaupt irdische Liebe sein kann. Und doch empfand es der Allzugewissenhafte als einen Raub an seiner jahrelangen Seelenfreundschaft zu Marie, daß eine andere Frau neben ihr in seines Herzens Heiligtum hatte eindringen können. Und so fiel noch ein schwarzer Stein in die Wagschale des Todes.

Wenn wir uns fragen, ob hier keine Rettung mehr möglich war, so müssen wir bekennen, daß ein starker, männlicher Freund, etwa wie der treffliche Dahlmann, wohl imstande gewesen wäre, den Tiefgebeugten wieder emporzurichten, wenn er ihm seine Brust geboten hätte, „sich daran auszuweinen“, wenn er ihm gestattet hätte, „sich zerstört zu zeigen“ (Zoll. XCVI Anm.), wenn er ihm ein Asyl geboten hätte, wo er seine von Kummer und Mühen getrübten Augen vor dem grellen Tageslicht zu neuer Stärkung bergen konnte. Es ist ein trauriges Verhängnis, daß ihn Dahlmanns Einladung nicht mehr erreicht hat, daß er dem bangen Druck der Einsamkeit erlag. Vgl. Kleists Klage (Tieck a. a. O. XXI/XXII) über seine trostlose Vereinsamung und seine Hoffnung, daß eine Besserung seiner äußeren Verhältnisse auch seine Stimmung bessern würde: „Ich fühle, daß mancherlei Verstimmungen in meinem Gemüt sein mögen, die sich in dem Drang der widerwärtigen Verhältnisse, in denen ich lebe, immer [illegible] [illegible] verstimmen, und die ein recht heiterer Genuß des [illegible]

wenn er mir einmal zuteil würde, vielleicht ganz leicht harmonisch auflösen würde“ (Tieck a. a. O. XXII).

Frau Henriette Vogel war jetzt seine einzige Gesellschaft: ihre Todessehnsucht verband sich mit seiner eigenen und gab ihm die Todesgefährtin. Die Tiecksche Überlieferung (XXIX), daß Henriette Kleist um den Tod gebeten und dieser sein Wort gegeben habe und es nun, seinem Charakter nach, habe halten müssen, ist eine ungereimte Erfindung. Denn wer will das erfahren haben? Die beiden Beteiligten haben es doch sicher niemandem gesagt: sie müßten also den Vorgang jemandem schriftlich mitgeteilt haben; doch ist uns auch nicht eine Zeile davon erhalten, auch nicht einmal die Angabe, auf wen sich diese Erzählung stützt. Schon an sich widerspricht dies theatralische Benehmen dem Charakter der beiden Beteiligten vollständig. Vielmehr wird der Vorgang viel einfacher gewesen sein, „frei von theatralischem Lichte“ (B. K. 681): beide begegneten sich in ihrem Lebensüberdruß, Henriette nur infolge ihrer unheilbaren Krankheit, Kleist aus den genannten Gründen lebenssatt. Henriette „begriff seine Traurigkeit als eine höhere, festgewurzelte und unheilbare“, und auch er verstand bei ihrem schmerzhaften, langwierigen und doch unfehlbar den Tod bringenden Leiden ihre Sehnsucht nach einem schnellen Ende vollkommen. Und so fanden sich ihre Seelen in Todessehnsucht. Wer zuerst den Wunsch des Zusammensterbens geäußert hat, bleibt gleichgültig; das einzige, was wir wissen, sagt eine Briefstelle Kleists an Marie: „Der Entschluß, der in ihrer Seele aufging, mit mir zu sterben, zog mich, ich kann Dir nicht sagen mit welcher unaussprechlichen und unwiderstehlichen Gewalt, an ihre Brust“ (Zoll. XCI).

Er frohlockte, nun den Schritt ins Ungewisse, zu dem er für seine Person fest entschlossen gewesen war, nicht allein tun zu müssen, sondern gemeinsam Hand in Hand, wie zwei Kinder, die sich allein fürchten, zusammen aber mutig und stark sind. Denn darüber besteht wohl kein Zweifel mehr, daß „ursprünglich keine Natur so weit gehabt hat, soviel Stufen bis zu dieser Gewaltsamkeit übersteigen zu müssen“ (Arnim, B. K. 682). Kleist war ja als Dichter so unendlich [illegible]d fähig, sich eine eigene ideale Welt zu schaffen, in

der es ihm wohl sein konnte. Er hatte noch so viel ungesungene, ja, die allerbesten Lieder auf dem Saitenspiel seiner Brust und nahm so manches klassische Werk mit ins Grab. Auch sein Tod erweckt deshalb in uns „unendliche Sehnsucht". Er war ja erst 34 Jahre alt!

Wie kräftig wirkte noch die Natur auf ihn (Zoll. CXXIX)! Da ging ihm das Herz auf und er fühlte sich wieder jung und hoffnungsreich; denn die Schönheit der Welt umrauschte den Dichter. Er sagt selbst: „Alles auf Erden, das Ganze und Einzelne habe ich völlig in meinem Herzen überwunden." Dies „überwunden" zeigt den vorangegangenen Kampf deutlich an. So besteht kein Zweifel, daß er erst seinen mächtigen Willen zum Leben gewaltsam abtöten mußte.

Es gelang ihm leichter in Gemeinschaft mit einer geliebten Seele. Und so wird man auch die anderen erwähnten Aufforderungen zum Tode an Rühle, Pfuel und Marie v. Kleist zu verstehen haben. Etwas Zynisch-Sinnliches liegt jedenfalls nicht darin. Und wenn Kleist seinen Tod als den wollüstigsten preist, so bedenke man, daß dies Wort ursprünglich nicht auf die üble Bedeutung eingeschränkt ist; man fühle noch das Edle in den beiden Bestandteilen: das Wohl und die Freude. Kleist hat keine erotische Empfindung im Auge, sondern will nur das unendlich tiefe Glücksgefühl damit andeuten, hier jemand gefunden zu haben, der das Ideal der Freundschaft erreichte, nämlich „sich aufzuopfern und ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehen" (Zoll. XCII). In dieser Aufopferungsfähigkeit bestand für ihn „das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt", ja darin muß nach seiner Meinung „der Himmel bestehen, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist". Ähnlich empfand Goethe, wenn er „die Aufopferung die erste und letzte Tugend" nennt, „worin alle übrigen enthalten sind". So darf von Wollust in gemeinem Sinne, noch dazu zu einer kranken Frau, die Kleist nach eigenem Geständnis in erotischer Weise gar nicht einmal liebte, bei diesem Tode nimmermehr gesprochen werden. Kleists Stimmung war in dieser Stunde viel zu unirdisch.

Denn der Dichter war zuletzt allmächtig in ih[illegible]
Er hatte sich mit allem Ernst zum Tode[illegible]

rungen, dann aber alles irdisch Schwere abgeschüttelt. Durch „die Berührung mit Henriettens Seele war er zum Tode ganz reif“ geworden, da er „die ganze Herrlichkeit des menschlichen Gemütes an dem ihrigen ermessen hatte.“ Er wußte jetzt, daß sein Lebensglaube an aufopferungsreiche Liebe und Freundschaft wahr sei. Denn Henriette hing an diesem großen idealen Künstler und Menschen mit anbetender Liebe, obwohl sie von ihm erfahren hatte, daß er sie nicht menschlich liebe, sondern nur „mit der Liebe der Engel“ (Zoll. XCII), und ging mit Freuden darauf ein, mit ihm zusammen zu sterben, da sie nicht mit ihm leben konnte. So faßte Kleist ihren gemeinsamen Tod als ein gegenseitiges Opfer auf, das sie einander brachten; das war sein ersehntes „Ingrundundbodengehen für das, was man liebt“.

Jetzt gab es für ihn nichts mehr auf Erden zu lernen. Jetzt konnte er, unendlich reich, seinen Stern betreten, der ihn sein ganzes Leben hindurch von fern gegrüßt, nach dem er sich immer so herzlich gesehnt hatte. Jetzt konnte er wieder beten und danken wie ein frommes Kind, das von einem Dogma noch nichts weiß, wie Werther betet (30. November 1772). — Mit dem Bewußtsein, nach seines himmlischen Vaters Willen stark und gut gelebt zu haben, schickte er sich an, aus der Welt zu gehen; und auch diesen letzten Gang sah er als eine gute Tat an, da er sich selbstaufopfernd einen Mitmenschen von seiner Qual befreite. So durfte er sich wohl vor *seinem* Gotte sehen lassen.

Und so schuf er sich denn zum letzten Male als Dichter eine wundervoll reine Stimmung, auf deren klaren Höhen nur Schönes lebte: schon war er im Vorraum des Himmels und riß seine Begleiterin mit titanischer Kraft zu sich empor; daher sind ihre letzten Blicke und Worte zur Erde so „überirdisch lächelnd und verklärt, so liebevoll segnend!“ Von dort oben war es nur noch ein leichter Schritt in das andere „Zimmer von Gottes Wohnung“. So ward die beschwerliche Reise per aspera ad astra träumend vollendet.

Beilage.

Herr Dr. Houben (Berlin-Schöneberg) hat mir folgende von Varnhagen von Ense geschriebenen Briefe, die er in dessen Nachlaß zufällig entdeckt hat, zur Veröffentlichung und Kommentierung gütigst überlassen:

1. Brentano über Kleist und Ernst von Pfuel.

Prag, 10. Dezember 1811.

Gestern erhielt ich von Savigny die Nachricht, daß Heinrich von Kleist sich vor 14 Tagen nebst der Frau Rendant Vogel (Adam Müllers und Theremins Buhlschaft nach der Sander) auf einem Dorfe zwischen Berlin und Potsdam nach eingenommenem Frühstück scheinbar mit gegenseitigem Verständnis erschossen. Diese Nachricht hat mich wenigstens wie ein Pistolenschuß erschreckt. Der arme, gute Kerl, seine poetische Decke war ihm zu kurz, und er hat sein Leben lang ernsthafter, als vielleicht irgend ein neuer Dichter, daran gereckt und gespannt. Er ist allein so weit gekommen, weil er keinen recht herrlichen Menschen gekannt und geliebt, und grenzenlos eitel war. Ich habe hier seinen vertrauten Freund, den Hauptmann von Pfuel, den herrlichsten, unterrichtetsten, pädagogischsten mildesten, und nach allen Seiten tiefsten und geistreichsten Soldaten, dem ich jemals begegnet, die Nachricht mitgeteilt: Er hat Kleist immer aufrichtig geliebt und die politische Zeit wie die ganzen poetischen Lehrjahre desselben mit ihm verlebt. Es hat ihn bestürzt, aber nicht verwundert, er sagt mir, er habe nie etwas anderes von ihm erwartet, er habe ihn einst acht Tage in Dresden wegen einer in der Liebe gekränkten Eitelkeit wahnsinnig und rasend in seiner Stube gehabt. Wir haben nie erfahren, **Kleist w**

einer der größten Virtuosen auf der Flöte und dem Klarinett. Wir haben ihn überhaupt nur ganz zerrüttet gekannt. Bei allem dem, was ich durch viele Züge aus Pfuels Munde weiß, ist nie einem Dichter seine persönliche Bizarrerie, und all sein Tollfieber, und all sein Werk und Unwerk von liebenden Freunden so nachgesehen und geschont worden. Überhaupt werden seine Arbeiten oft über die Maßen geehrt, seine Erzählungen verschlungen. Aber das war ihm nicht genug, ja Pfuel sagt mir, daß sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen, ihn grenzenlos gedemütigt hat. Ich glaube, wer Adam Müller, der jetzt in Wien den vornehmen Fuchsschwanz trotz in Berlin streicht, je so toll anbeten konnte, wohl zu dergleichen Todschüssen in dessen ausgetretenen Liebespantoffeln kommen kann" —

Dies Brieffragment ergab sich mir zu meiner großen Überraschung als die Abschrift eines Ausschnittes aus dem Brief Brentanos an Arnim, den R. Steig in seinem Buche „A. von Arnim und Cl. Brentano 1894" S. 293 ff. abgedruckt hat; das erhellt nicht nur aus dem gleichen Datum, sondern noch viel einleuchtender aus dem Satz: „seine poetische Decke war ihm zu kurz", den wir bereits aus Arnims Antwort vom 28. Dezember 1811 als Zitat kannten (Steig a. a. O., S. 297). Damit tritt Steigs Hypothese, als habe Varnhagen von Ense in eigensüchtigem Interesse einen Vertrauensbruch begangen und Arnims und Brentanos Nachlaß, den er von Bettina erhalten hatte, verstümmelt, um alles für ihn Nachteilige in ihrem Briefwechsel für immer der Veröffentlichung zu entziehen (a. a. O. S. 295), in neue Beleuchtung und erfordert eine recht sorgfältige Prüfung. Diese Stelle hat wohl Bettina ausgeschnitten, um nicht noch mehr unkontrollierbaren Klatsch über den Freund ihres Mannes in die Welt gehen zu lassen, und Varnhagen hat von der merkwürdigen Stelle nur Abschrift genommen, um einer besser unterrichteten Zeit ihre Benutzung zu sichern. Vielleicht dürfen wir hoffen, daß sich auch die anderen Briefausschnitte in Abschrift noch vorfinden und den wenigstens nach seinen Briefen in seltenem Grade pietätvollen Varnhagen gegen R. Steigs harten Vorwurf rechtfertigen werden.

Nun zu Brentanos Äußerung selbst. Ich habe oben genügend betont, daß Brentano zu Kleist kein rechtes Verhältnis finden konnte, daß ihm sein innerstes Wesen fremd blieb. Das beweisen diese Worte über den eben verstorbenen Dichter aufs neue.

Der Eingang gibt offenbar Savignys Nachricht wieder, kommentiert von Brentano durch selbstvernommenen Berliner Klatsch, der in perfider Pointierung am Schluß noch einmal auftaucht. Dieser zeigt uns Brentanos Animosität gegen Adam Müller recht deutlich. Denn daß der mit Frau von Haza vermählte Ad. Müller, der bereits glücklicher Familienvater geworden war, mit der Frau seines Jugendfreundes gebuhlt habe, ist an und für sich sehr unwahrscheinlich. Außerdem wird aber über die Reinheit und edle Weiblichkeit Henriette Vogels überall das Beste berichtet, so daß wir den öden Klatsch einfach ablehnen dürfen. — Theremin ist wohl der berühmte Theologe (1780—1846) und gehörte demnach wahrscheinlich auch in Kleists Bekanntenkreis;[1]) deshalb kurz die wichtigsten Daten über ihn: 1810/11 war er Prediger der französischen Gemeinde an der Werderschen Kirche in Berlin; er starb als Oberkonsistorialrat und Universitätsprofessor, er verfaßte rhetorische und religiöse Schriften, auch einen religiös-dogmatischen Roman „Adalberts Bekenntnisse" (1828, 2. Aufl. 1835). — Ebenso dürfen wir Brentanos verständnisloses Urteil über Kleists Künstlerschaft heute auf sich beruhen lassen; Kleists Dichtung hat ja ihr Lebensrecht und ihre unvergängliche Lebenskraft bewiesen, was man von Brentanos Kunst nicht gerade behaupten kann. — Interessant ist aber, was wir hier von Pfuel erfahren. Freilich dürfen wir die Kritik nicht vergessen, da Brentano ja immer launisch urteilt. Denn wenn er hier nicht genug auszeichnende Epitheta für Pfuel findet, so hat er sich doch nicht gescheut, gleichzeitig über ihn zu Varnhagen zu äußern: „er habe nie eine so honette Roheit gesehen" (V. an R. II, 171). Jedenfalls wird es deutlich, daß auch Pfuel nicht groß genug war, um Kleists geniale, eigenartige Persönlichkeit zu verstehen.

---

[1]) S. A. IV, 374 dritten Absatz.

Hatte er auch genug menschliche Herzensgüte besessen, um mit dem werdenden Dichter in seinem Sturm und Drang freundliche Nachsicht zu haben, so vermochte er es doch nicht zu begreifen, daß der reifende trotz allem Mißerfolge auf seinem einsamen Pfade blieb und von seinem leidenschaftlichen Streben nach dem höchsten Lorbeer für dramatische Großtaten nimmer lassen mochte, ja die bescheidene Palme für seine epischen Werke verachtete. Daß er dies Kleists ungesunder Eitelkeit zuschrieb, ist bezeichnend für die geringe Sehweite seines Geistes.

Denn der Dichter des Guiskard ist nie eitel gewesen, das sagt uns jede Zeile seiner Werke; zudem versichert es uns Tieck noch besonders; aber er war ehrliebend und stolz und durfte es sein. Er hatte das Recht auf den dramatischen Thron in Deutschland und empfand es natürlich wie jeder Kronprätendent als Majestätsbeleidigung, daß man es bestritt; und daß er so infolge der gemeinen Nahrungssorgen nicht dazu kommen konnte, das Allerhöchste zu leisten, war für sein Genie das grausamste Martyrium. So fühlen wir dem geborenen Dramatiker die grenzenlose Demütigung nach, zur Erzählung herabsteigen zu müssen, für die er erst eine seiner dramatischen Natur entsprechende Form schaffen mußte; es geschah ja zudem kurz nach seinem Scheitern am Guiskard in Potsdam 1804. An der Wirkung seiner Novellen, die auch erst später ganz allmählich Platz griff (vgl. die Phöbus-Epigramme), wird er sich wohl erfreut haben (siehe ähnlich anerkennende Urteile bei Steig, B. K. 450 u. a.), wenn sie ihm auch nicht die Anerkennung für seine dramatischen Meisterwerke ersetzen konnte. Der einzige Kritiker von Ruf, der ihre geniale, überragende Größe erkannte und das Anrecht ihres Schöpfers auf einen Sitz neben Goethe tapfer vertrat, war Adam Müller, so daß es menschlich so begreiflich ist, wenn ihn Kleist so verehrte, meinetwegen auch überschätzte.

Daß Pfuel seinem Jugendfreunde den Selbstmord zugetraut hat, ist nicht zu verwundern, da ihn dieser in der Guiskardperiode aufgefordert hatte, gemeinsam mit ihm den letzten Schritt zu tun; doch ist auch das natürlich kein

Beweis für Kleists Selbstmordmanie und krankhafte Anlage, wohl aber dafür, daß Pfuel allzuwenig Verständnis hatte für Kleists feinfühlige, sensible Dichternatur, [1]) deren Erregbarkeit sich natürlich bei der ausgesprochenen dramatischen Anlage besonders kräftig äußerte. So wohl auch in der Liebe, wie Pfuels Bericht beweist. Hiermit ist der Beleg für das bisher fast mythische Verhältnis Kleists zu einem Dresdner Mädchen (1807—1809) gegeben (s. o. S. 179f.), doch nicht mehr. Betreffs des Namens verweise ich auf meine oben ausgesprochene Hypothese. Mit der Sage von Kleists schrullenhafter Lösung seines Verhältnisses darf man die Nachricht in dem oben zitierten Brief nicht ohne weiteres zusammenstellen; bei dem vorliegenden Material bleiben wir im Dunkeln.

Von Kleists Spiel auf Flöte und Klarinette haben wir mehrfach Kunde erhalten (s. Bi. S. 57/58, 117 u. a.); hier hören wir zum erstenmal von der seltenen Virtuosität auf diesen Instrumenten. Auf seine theoretischen Kenntnisse in der Musik läßt sich freilich von hier aus kein Schluß ziehen (s. o. S. 85f.). — Der Ausdruck „wir haben ihn überhaupt nur ganz zerrüttet gekannt" geht meines Erachtens nur auf Kleists äußere Verhältnisse, da er sich bei seinen wachsenden Schulden aufs peinlichste einschränken mußte. Daß von einer inneren Zerrüttung keine Rede sein kann, beweisen seine Werke und Pläne der letzten beiden Jahre zur Genüge. — Wir haben also gesehen, daß Brentanos unfreundlicher Bericht Kleists poetischer und menschlicher Größe nicht schaden kann und uns doch Interessantes genug bietet.

Der Abschrift des vorliegenden Brieffragments ist noch folgender Satz von Varnhagen selbst hinzugefügt:

(Der arme Schelm ahndete nicht, daß Nostiz mit ihm seinen Spaß hatte und seine Kameraden mit dem Possenreißer amüsierte, ihm übrigens aller Schabernack angetan wurde, man blies ihm den Tabaksqualm unter die Nase, suchte ihm die Haare anzuzünden und dergleichen mehr).

Auf den ersten Blick meint man natürlich, „der arme Schelm" sei kein anderer als Kleist und ist einigermaßen

---

[1]) S. Zoll. LXXXIX.

verblüfft, da die Aussage allem widerspricht, was wir bisher über unsern Dichter gehört haben; was man ihm auch alles in oft unverbesserlicher Verständnislosigkeit angehängt hat, zum „Possenreißer" und Scherzobjekt der Gesellschaft hat ihn bisher noch niemand gemacht. Sehen wir näher zu. Offenbar berichtet hier Varnhagen als Augenzeuge. Es kommt also nur eine Zeit in Betracht, wo Kleist, Varnhagen und Nostitz an einem Orte gewesen sind. Das war 1804/5 in Berlin und 1809 in Böhmen auf den Schlachtfeldern von Aspern und Wagram; Kleist und Nostitz waren auch zur selben Zeit in Prag, wo der eine seine „Germania" zu gründen versuchte, der andere die „fränkische Legion" organisierte (s. „Aus K. von Nostitz' Leben und Briefwechsel", Dresden bei Arnold 1848, S. 107); doch kann das nur wenige Tage gewesen sein (s. A. V, 390, Z. 26 und Zoll. LXIII). Den Beginn der Beziehungen zwischen Varnhagen und Nostitz können wir aber fast auf den Tag feststellen. Varnhagen schreibt nämlich an Rahel am 30. März 1810 (Briefwechsel II, 51): „Viele Stunden spazieren mit Nostitz, den ich etwa vor fünf Tagen kennen lernte." Die drei Männer haben also niemals in einer Gesellschaft zusammen gesessen, und obiger Satz kann sich nicht auf Kleist beziehen.

Auf wen geht er aber sonst? Die Antwort ist nicht allzuschwer. Varnhagen war 1809 in das österreichische Heer eingetreten und erhielt nach dem Frieden Prag zur Garnison, wohin auch Nostitz ab und zu kam, bis er sich für längere Zeit da niederließ (Aus Nostitz' Leben, S. 107). Seit dem März 1810 verkehrten beide viel und gern miteinander, wie aus Varnhagens Briefen an Rahel klar hervorgeht, die wegen ihrer ehemaligen Beziehungen zum Prinzen Louis Ferdinand das Bindeglied ihrer Freundschaft wurde. Ende 1811 tritt Brentano in ihren Kreis, wie Varnhagen der Freundin berichtet (II, 170). So führt er ihn auch bei der Geliebten des Nostitz, der Schauspielerin „Brede", ein (II, 171), zu der Brentano sofort trotz seiner maliziösen Äußerung, „ihre Seele habe den Schnupfen" (II, 171), eine heftige Zuneigung empfindet, was er halbzerknirscht seinem Schwager Arnim in jenem Briefe vom 10. Dezember 1811 beichtet (s. Steig, A. v. Arnim und

Brentano, S. 295); da heißt es auch: „Ich habe Nostitz kennen gelernt, er ist ein braver Kerl und recht naiv und ernst.“ Liegt es nicht sehr nahe, daß Varnhagen zu diesem Briefabsatze über Nostitz, seine Geliebte und Brentanos Beziehungen zu ihnen jene oben angeführte Bemerkung machte? daß also Brentano, den man ja auch als solchen zur Genüge kennt, der Possenreißer ist, mit dem Nostitz seine Kameraden amüsierte“? Brentanos eigene Mitteilung, daß er in ihrem Zirkel nur ruhiger Zuhörer gewesen sei, ist gewiß nicht so genau zu nehmen (s. Steig a. a. O., S. 299), da er im Widerspruch mit seiner Behauptung in demselben Brief, er käme den ganzen Winter kaum aus dem Hause, nur des Abends zu Nostitz, wenigstens im Dezember noch sehr viel bei Varnhagen verkehrt hat (s. Briefwechsel zw. Kar. v. Humboldt, Rahel und Varnhagen, herausgegeben von A. Leitzmann 1896, S. 39 und die oben angeführten Stellen in Varnhagens Briefwechsel mit Rahel), mit dem er freilich später etwas auseinander kam (Rahel an Varnhagen II, 215 ff.).

2. Varnhagen an Bernhardi.

Soeben, mein lieber Freund, läuft inliegender Brief von Heinrich von Kleist aus Dresden ein, der freundlich genug lautet. Das Billett kann ich zum Teil nicht lesen, auch kommt mir die Form seltsam vor. Wissen Sie etwas von einer Wilhelmine Wichmann (oder Spielmann, ich kann's nicht genau lesen), oder ist sie Ihnen ganz unbekannt? Ich vermute, daß Kleist dieser den Auftrag gegeben hat, sich zu erkundigen; auf jeden Fall können wir uns auf diesen verlassen.

Mittwochs nachmittags. Letzte Straße Nr. 56.

So klein das Schreiben ist, so viel Rätsel gibt es uns auf. Zunächst, wann ist es abgefaßt? Kleist lernte Varnhagen und die andern Dichter des Sternbundes 1804 kennen (s. o. S. 83 f.). Es kommt also nur Kleists dritter Aufenthalt in Dresden 1807—9 in Betracht. Die Zeit läßt sich weiter einschränken. Varnhagen ist nur bis gegen Ende September 1808 in Berlin gewesen, wo er seine große Reise nach Dresden, Nürnb

Tübingen, Hamburg antrat. Am 21. September 1808 schreibt er an Rahel, daß er „übermorgen“ nach Dresden abreisen will (I, 40). Es bleibt also nur die Zeit eines Jahres (vom September 1807—8). Vielleicht dürfen wir sie vermutungsweise noch genauer bestimmen. Kleist hatte in der Phöbusankündigung alle namhaften Schriftsteller Deutschlands aufgefordert, Beiträge einzusenden; vielleicht hatten das Varnhagen und Bernhardi getan und waren so in Briefwechsel mit Kleist gekommen. Das mysteriöse Billett führt einen freilich mehr auf das politische Gebiet, und der Ausdruck: „auf jeden Fall können wir uns auf diesen verlassen“ scheint mir auf die politische Verbindung hinzuweisen, zu der Kleist gehört hat, wie wir durch Rahmers Nachweis erfahren haben (Klprbl. 105). So mag Brief und Billett Kleists im Sommer 1808 geschrieben sein, mehr mag ich vorläufig hierüber nicht sagen; suchen wir nach dem verschollenen Kleistbrief! — Varnhagen verkehrte dann mit Kleist in Dresden, als er etwa 14 Tage bis drei Wochen dort weilte (am 16. Oktober 1808 reiste er weiter, Varnhagen an Rahel I, 73; siehe auch Kleists Billett an Varnhagen bei Zoll. CXVII).

Abkürzungen.

A. = H. v. Kleists Werke hrsg. v. Erich Schmidt (Bibl. Inst.).
Zoll. = Zolling, H. v. Kleists sämtl. Werke (Kürschners Deutsche Nationalliteratur, Bd. 149 f).
Cotta = H. v. Kleists sämtl. Werke mit Einleitung v. Franz Muncker.
Bi. = K. Biedermann, H. v. Kleists Briefe an seine Braut 1884.
Kob. = A. Koberstein, H. v. Kleists Briefe an seine Schwester 1860.
Bül. = Ed. v. Bülow, H. v. Kleists Leben und Briefe 1848.
B. K. = R. Steig, H. v. Kleists Berliner Kämpfe 1901.
N. K. = R. Steig, Neue Kunde zu H. v. Kleist. 1902.
Blzt. d. R. = Ric. Huch, Blütezeit der Romantik 1899.
A. V. R. (A. u. V. d. R.) = Ric. Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik 1902.
Klprbl. = S. Rahmer, Das Kleist-Problem 1903.
Wuk. = Wukadinowić, Kleiststudien 1904.
M.-P. = G. Minde-Pouet, H. v. Kleist, seine Sprache und sein Stil 1897.
K. U. = Chr. E. Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend 1780.
U. ü. d. M. = Chr. E. Wünsch, Unterhaltungen über den Menschen 1796.
Schroff. = Die Familie Schroffenstein.
Hschl. = Die Hermannsschlacht.
Hdptg. = Hundsposttag (Jean Pauls Hesperus).
Klosterb. = Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.
K. N. L. = Kürschners Deutsche National-Literatur.
Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. = Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte.
Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. = Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte.
Euphor. = Euphorion.
Zs. f. dt. U. = Zeitschrift für deutschen Unterricht.
Vjschr. f. wiss. Phil. = Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie.
Zs. f. Bfr. = Zeitschrift für Bücherfreunde.
Anz. f. dt. A. = Anzeiger für deutsches Altertum.
S. B. d. Nat.-Ztg. = Sonntagsbeilage der Nationalzeitung.

Register.

(Ein Sternchen hinter der Seitenzahl bedeutet die Anmerkungen.)

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXII.

Goethe und Dante.

Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte

von

Dr. Emil Sulger-Gebing,
o. ö. Professor der Literaturgeschichte an der k. Technischen Hochschule München.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1907.



Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXXII.

Goethe und Dante.

Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte

von

Dr. Emil Sulger-Gebing,
o. ö. Professor der Literaturgeschichte an der k. Technischen Hochschule München.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1907.

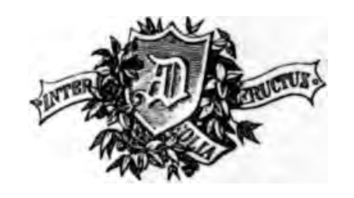
Goethe und Dante.

Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte

von

Dr. Emil Sulger-Gebing,

o. ö. Professor der Literaturgeschichte an der k. Technischen Hochschule München.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1907.

Druck von Hugo Willisch in Chemnitz.

Meinem Bruder

August Sulger

in alter Dankbarkeit und treuer Liebe gewidmet.



Inhalt.

Einleitendes.

Es hat einen großen Reiz, zwei Weltdichter wie Goethe und Dante miteinander zu vergleichen, und dieser Reiz wächst noch da, wo, wie bei diesen beiden, unmittelbare Berührungen vorliegen. Aber die Gefahr liegt nahe, sich in hochtönenden Redensarten und großen Parallelen, in geistvollen Vergleichungen und tiefsinnigen Allgemeinheiten zu ergehen, eine Gefahr, der viele bisherige Bearbeiter des Themas verfallen sind. Und dem, der diese vermeidet, liegt eine andere nahe, die: aus Voreingenommenheit für den einen oder den andern der beiden Großen den Einfluß des um fünf Jahrhunderte älteren Italieners auf den Deutschen zu übertreiben oder völlig zu leugnen. Eine einigermaßen erschöpfende und fast alle in Betracht kommenden Momente sorgfältig verwertende Behandlung der Fragen, welche die Nebeneinanderstellung „Goethe und Dante" in sich schließt, auf durchaus wissenschaftlicher Grundlage ist bis jetzt nur in dem gehaltvollen Mailänder Vortrage Farinellis vorhanden.[1]) Aber auch abgesehen von der andern Sprache und dem andern Publikum, in welcher und an welches diese Ausführungen erfolgten, bedingt schon ihre Form, eben als öffentlicher Vortrag, eine andere Haltung als sie meine hier folgenden Untersuchungen einnehmen; diese konnten jedoch Farinellis auf unglaublich ausgedehnter Belesenheit beruhendes Material dankbar benutzen, so daß ich ihm für tatsächliche Angaben wie für wertvolle Anregungen vielfach verpflichtet bin und meinen Dank dafür hier mit allem Nachdruck aussprechen möchte.[2])

[1]) Arturo Farinelli, Dante e Goethe. Conferenza tenuta alla società Dantesca di Milano il 16. Aprile 1899. Firenze 1900. (Biblioteca Critica della Letteratura Italiana diretta da Francesco Torraca Vol. 34.)

[2]) Dies um so mehr, als ich im folgenden nicht jeweilen im einzelnen seine Ausführungen zitieren kann, auch wohl die Kenntnis seines trefflichen Schriftchens bei meinen Lesern voraussetzen darf.

Ebenso ist es mir eine angenehme Pflicht, dem Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar für sein liebenswürdiges Entgegenkommen, das meine Arbeit fördernd unterstützte, und dem Goethe-National-Museum in Weimar für freundliche Beantwortung meiner Fragen meinen aufrichtigen Dank auszusprechen.

Es erschien mir wünschenswert und nutzbringend, einmal ganz nüchtern auf Grund aller uns überlieferten eigenen Äußerungen Goethes über Dante dessen Verhältnis zum Dichter der Divina Commedia (denn nur als solcher kommt er für Goethe in Betracht) klarzulegen und erst von der so geschaffenen festen Grundlage aus die weitere und heiklere Frage nach den von Dante empfangenen Anregungen im eigenen Schaffen Goethes, insbesondere auch im Faust zu verfolgen. So ergab sich mir ganz von selbst ein dreiteiliger Aufbau meiner Arbeit: das erste Kapitel stellt alle mir bekannt gewordenen Äußerungen Goethes über Dante in chronologischer Folge zusammen [1]) und fügt, was zum näheren Verständnis wünschenswert erschien, in knappen Erläuterungen bei; das zweite Kapitel gibt auf der Zusammenstellung des ersten fußend eine übersichtliche Darstellung der so nachweisbaren Dantekenntnis Goethes, und das dritte verfolgt die Spuren Dantes in Goethes eigenen Werken.

Hier möchte ich nur einleitend noch zwei Momente herausgreifen, welche gewisse äußere Berührungen der beiden Dichter, die eine im Leben, die andere im Tode, ergeben und die, wenn auch ohne tatsächlichen Gewinn, doch nicht ohne einen gewissen reizvollen Stimmungswert sind. Die erste Nacht, die Goethe in Rom, dem so lange mit der Seele gesuchten, nun endlich erreichten Ziele seiner Sehnsucht, verbrachte, schlief er, wie Noack [2]) nachgewiesen hat, in der altberühmten, trotz aller gerade in jener Tibergegend so einschneidenden modernen Veränderungen auch heute noch bestehenden „Locanda dell'

[1]) Daß unbedingte Vollständigkeit unerreichbar blieb, ist mir bewußt. Insbesondere mag in den späten Briefen Goethes noch die eine und andere Stelle sich finden, die mir entgangen ist oder die noch ungedruckt ihrer Auferstehung in der Weimarer Ausgabe entgegenschlummert. Doch hoffe ich, daß ich nichts wichtiges übersehen habe, und glaube, daß allfällige Nachträge und Neufunde das Gesamtbild nirgends wesentlich verändern werden.

[2]) Aus Goethes römischem Kreise. Goethe-Jahrbuch 1904. XXV, 187f.

Orso" an der Ecke der Via di Monte Brianzo und Via dell' Orso, und in derselben Locanda soll alter Überlieferung zufolge auch Dante eingekehrt sein. Und das andere: Als Goethe, eingegangen zur ewigen Ruhe, in der erhabenen Schönheit seines Greisenalters auf dem Totenbette lag, einen frischen Lorbeerzweig um die Stirne, da erinnerten die Formen seines Kopfes, wie Frommann[1]) bezeugt, an die Dantes. In der Tat, vergleichen wir die bekannte Zeichnung, worauf Preller mit so sicheren Strichen den toten Goethe dargestellt hat, mit einem der alten Danteporträts, die ja allerdings fast alle aus späterer Zeit stammend doch meist einen bestimmten Typus festhalten, etwa mit der schönen, früher dem Masaccio oder Ghirlandajo zugeschriebenen, neuerdings als von unbekannter Hand herrührend bezeichneten Handzeichnung der Münchener graphischen Sammlung,[2]) so tritt auch für uns heute noch eine Ähnlichkeit unverkennbar hervor, „nur daß", wie Frommann sagt, „bei Goethe alles milder ist". Più mite di Dante, tale era Goethe nei lineamenti del viso, tale nell'indole e tale nel fondo dell'arte sua, bemerkt Farinelli zu Frommanns Worten.[3])

---

[1]) Frommanns Bericht über Goethes Tod und Bestattung vom 27. März 1832 s. Goethe-Jahrb. 1891, XII, 133 ff., der Vergleich mit Dante S. 135 f. — Ein anderer für die Allg. Zeitung geschriebener Bericht (3. April 1832, Beil. Nr. 94) ist wieder abgedruckt in: F. J. Frommann, Das Frommannsche Haus und seine Gäste. 3. Ausg. Stuttgart 1889, S. 69—71. Hier schreibt er: „Ein anderer frischer Kranz von blühendem Lorbeer umgab die grauen Schläfen und die jetzt faltenlose Stirn. Rein edel und unverstellt zeigten sich die edeln (dantesken) Formen des Kopfes, ein Anblick von unbeschreiblicher Erhabenheit und Ruhe." (S. 70.)

[2]) Das Bild wurde als Masaccio im Dante-Jahrbuch II (1869) in einem kleinen und recht flauen Stich von Jul. Thaeter reproduziert. Vgl. dazu im Text Ernst Förster (S. VII, VIII), der es dem Ghirlandajo zuschreibt, und Theodor Paur S. 285 f. — Franz Xaver Kraus (Dante, Berlin 1897) bespricht das Bild S. 187 f. und gibt eine kleine Abbildung ebenfalls nach Thaeters Stich. — Eine sehr schöne, größere, wenn auch dem lebensgroßen Original im Format nicht gleichkommende Reproduktion in Hugo Helbings Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, Bd. II, 1902, Tafel 104, dazu der Artikel von Dr. Ivo Kraus, Das Dantebild von Beginn des Quattrocento bis Raffael S. 319 ff.

[3]) a. a. O. S. 16.

Erstes Kapitel.

Äußerungen Goethes über Dante.

1796.

1. 2. Benvenuto Cellini.

Goethe:

Mattheus, der Franzose, versetzte: Er hat den Dante gelesen, und für großer Schwäche phantasiert er.

I. Druck: Horen 1796, VII. Stück, S. 23. — W. A. XLIII, 241.

Da sah der Richter hin und rief: Stille, stille! Satan, fort, stille! und zwar klingen diese Worte im Französischen folgendermaßen: paix, paix, Satan, allez, paix. Ich, der ich die französische Sprache sehr wohl gelernt hatte, erinnerte mich bei diesem Spruche eines Ausdrucks, welchen Dante gebraucht, als er mit Virgil seinem Meister in die Tore der Hölle tritt; und ich verstand nun den dunkeln Vers; denn Dante war mit Giotto dem Maler in Frankreich und am längsten in Paris gewesen, und

Cellini:

Quell altro Mattio Franzese diceva: egli ha letto Dante e in grande infermità gli è venuto questa vagillazione.

Vita di Benvenuto Cellini. Milano 1805. S. 205.

... il detto Giudice guardando, disse ad alta voce: sta' cheto, sta' cheto, satanasso, levati di costì e sta' cheto; queste parole nella lingua Franzese furono in questo modo: paix, paix, satan, allez, paix. Io che benissimo avevo imparata la lingua Franzese, sentendo questo motto, mi venne in mente quel che Dante mi volse dire, quando entrò con Virgilio suo maestro dentro alle porte dell'Inferno: perchè Dante a tempo di Giotto Dipintore furono insieme in Francia, e maggiormente in Parigi, dove

wahrscheinlich hat er auch diesen Ort, den man wohl eine Hölle nennen kann, besucht, und hat diesen hier gewöhnlichen Ausdruck, da er gut französisch verstand, auch in seinem Gedichte angebracht. Nun schien es mir sonderbar, daß man diese Stelle niemals verstanden hat, wie ihn denn überhaupt seine Ausleger wohl manches sagen lassen, was er weder gedacht noch geträumt hat.

I. Druck: Horen 1796, XI. Stück, S. 29. — W. A. XLIV, 84.

per le dette cause si può dire quel luogo, dove si litiga, un Inferno; però ancora Dante intendendo bene la lingua Franzese si servì di quel motto: e m'è parso gran cosa che mai non sia stato inteso per tale, di modo ch'io dico e credo, che questi Comentatori gli faccin dir cose, le quale egli mai non l'abbia non che pensate, ma sognate.

ebda. S. 399 f.

Die im ganzen bis auf geringfügige Abweichungen getreue Übersetzung fügt nur an der einen, von mir im Druck hervorgehobenen Stelle einen Goetheschen Zusatz bei. — Der Vers Dantes, den Benvenuto Cellini hier auf seine Weise erklärt, steht Inf. VII, 1: „Pape Satan, Pape Satan aleppe", und hat den Erklärern von jeher viel Kopfzerbrechens gemacht, ohne daß eine allseitig befriedigende, zweifellos richtige Deutung gefunden wäre. Die wichtigsten der sehr weit auseinandergehenden Anschauungen der Kommentatoren stellt übersichtlich zusammen Scartazzinis Ausgabe der Divina Commedia, Bd. I, Inferno. 2. Auflage Leipzig 1900. S. 108—111.

1799.

3. Über die Flaxmanischen Werke.

Ich begreife nun recht gut, wie Flaxman der Abgott aller Dilettanten sein muß, denn seine Verdienste sind alle leicht zu fassen und haben von vielen Seiten eine Annäherung an das, was man im allgemeinsten empfindet, kennt, liebt und schätzt. Ich rede hier besonders vom Dante, den ich vor mir habe.

Diktat vom 31. März 1799. — I. Druck: W. A. XLVII, 245 (vgl. S. 430).

Dazu geben näheren Aufschluß die Tagebuchnotizen vom 31. März 1799: „Die Flaxmanischen Kupfer, durch Rat

Schlegel kommuniziert, ging ich durch und diktierte etwas darüber. Gegen Abend sah ich solche mit Schillern noch einmal durch“ . . . und vom 1. April 1799: „Schluß über die Flaxmanischen Arbeiten“ (W. A. Tageb. II, 240), sowie der Brief an Heinrich Meyer vom 1. April 1799, dessen Nachschrift lautet: „Durch einen günstigen Zufall habe ich die Flaxmanischen Kupfer sämtlich gesehen und begreife recht, daß er der Abgott der Dilettanten sein kann, da seine Verdienste durchaus faßlich sind und man, um seine Mängel einzusehen und zu beurteilen, schon mehr Kenntnis besitzen muß. Ich hätte recht sehr gewünscht, diese Sammlung mit Ihnen durchzugehen, indessen habe ich sie, so gut mir möglich sein wollte, beleuchtet und mir geschwinde manches zur Erinnerung notiert.“ (W. A. Briefe XIV, 62.) — Die von dem englischen Bildhauer John Flaxman (1755—1826) gezeichneten, von dem römischen Stecher Tommaso Piroli (1750—1824) gestochenen Blätter zu Dante, Homer und Aeschylus erschienen 1793—1796. Aug. Wilhelm Schlegel, der sehr dafür eingenommen war, besprach sie sehr ausführlich in seinem „Athenäum“ 1799, II, 193—246. (Näheres darüber in meiner Schrift: Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst. München 1897. S. 62—67.) Daß Goethe mit dem zweimaligen Seitenhieb auf die „Dilettanten“ in erster Linie auf Schlegel und seine kritiklose Begeisterung zielt, ist klar. Goethe selbst war übrigens später im Besitze aller drei Bilderfolgen Flaxmans, wie aus Chr. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen, 1848, I, 219 (Nr. 43, 43a, 44) hervorgeht. Flaxmans Lectures of Sculpture, die erst drei Jahre nach seinem Tode London 1829 erschien, hat Goethe im August ihres Erscheinungsjahres gelesen. Vgl. unten Nr. 11 und Nr. 47.

1801.

4. Goethe an Schelling. 5. Dezember 1801.

Für die Übersendung des Almanachs danke vielmals, der eine Art von Purgatorio darstellt. Die Teilnehmer befinden sich weder auf Erden noch im Himmel noch in der Hölle, sondern in einem interessanten Mittelzustand, welcher teils peinlich, teils erfreulich ist.

I. Druck: Aus Schellings Leben in Briefen. 1869. I, 350. — W. A. IV. Abt. XV, 294.

Es handelt sich um den „Musen-Almanach für das Jahr 1802. Herausgegeben von Bernhard Vermehren, Leipzig,

in der Sommerschen Buchhandlung". Abgesehen vom Herausgeber nennt das Büchlein von bekannteren Namen als Mitarbeiter Conz, Haug, Hölderlin, Klopstock, von Knebel, Kosegarten, Sophie Mereau, Pfeffel, Friedr. Schlegel, Schubart, Tiedge, Aug. Winkelmann. Trotz Vermehrens wiederholter Bitte hat Goethe nichts beigesteuert; er schrieb vielmehr im Januar 1801 an Cotta: „Wie der gute Vermehren dazu kommt, mich als einen bedeutenden Teilnehmer an seinem Almanach anzugeben, begreife ich nicht" usw. (W. A. IV. Abt. XV, 170.) Vgl. zur Sache auch Schriften der Goethe-Gesellschaft XIII, 336. Der 1774 geborene Vermehren, der damals Privatdozent der Philosophie in Jena war, starb schon am 29. November 1803.

1803.

5. Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini.

III. Näherer Einfluß auf Cellini.

Orcagna hebt sich höher [als Giotto, Gaddi u. a.] und schließt sich an die Poesie, besonders an die Gestalten des Dante.

I. Druck: Leben des Benvenuto Cellini ... übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe. Tübingen 1803, II, 260. — W. A. XLIV, 305.

Andrea Orcagna († 1368) oder sein Bruder Bernardo hat das Höllenbild in der Strozzikapelle in Sta. Maria Novella zu Florenz gemalt (Abb. bei Kraus, Dante, zwischen S. 648 und 649). Auch die Höllenbilder im Campo Santo zu Pisa sowie das zugrunde gegangene in Sta. Croce zu Florenz sind von Vasari dem Andrea Orcagna zugeschrieben worden, was zu Goethes Zeit noch ohne weitere Prüfung als richtig angenommen wurde, so daß uns hier die neueren Untersuchungen über die wirklichen Urheber dieser Pisaner und Florentiner Fresken weiter nicht berühren. Engen und beabsichtigten Anschluß an Dante zeigt eigentlich nur das (erhaltene) Florentiner Bild, während das Pisaner starke Abweichungen von Dantes Schilderungen aufweist, worauf besonders Volkmann (Bildliche Darstellungen zu Dantes Div. Com., Leipzig 1892, S. 54 f.) mit allem Nachdruck hingewiesen hat. Über Dantes Einfluß auf die Kunst seiner Zeit, insbesondere auf Giotto vgl. die schöne Antrittsrede von Hubert Janitschek: Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst, Leipzig 1892. — In seiner eigenen Kupferstich-Sammlung besaß Goethe keine Blätter nach Orcagna, wie mir (übereinstimmend mit Schuchardts

Verzeichnis) auf meine Anfrage vom Goethe-National-Museum gütigst bestätigt wurde. Dagegen war das große Kupferwerk Lasinios über den Campo Santo zu Pisa, dessen Bedeutung für die Szenerie des II. Faust-Abschlusses Dehio (Goethe-Jahrbuch VII, 571 ff.) überzeugend klargelegt hat, im Besitze des Herzogs Karl August und längere Zeit leihweise in Goethes Händen. Das Werk erschien aber erst in den Jahren 1816—1822. Vgl. unten zu Nr. 32—38.

1805.

6. Dresden, bei Gerlach: Ugolino Gherardesca, ein Trauerspiel, herausgegeben von Böhlendorff. 1801. 188 S. gr. 8.

Wenn das außerordentliche Genie etwas hervorbringt, das Mit- und Nachwelt in Erstaunen setzt, so verehren die Menschen eine solche Erscheinung durch Anschauen, Genuß und Betrachtung, jeder nach seiner Fähigkeit; allein da sie nicht ganz untätig bleiben können, so nehmen sie öfters das Gebildete wieder als Stoff an und fördern, welches nicht zu leugnen ist, manchmal dadurch die Kunst.

Die wenigen Terzinen, in welche Dante den Hungertod Ugolinos und seiner Kinder einschließt, gehören mit zu dem Höchsten, was die Dichtkunst hervorgebracht hat: denn eben diese Enge, dieser Lakonismus, dieses Verstummen bringt uns den Turm, den Hunger und die starre Verzweiflung vor die Seele. Hiermit war alles getan, und hätte dabei wohl bewenden können.

Gerstenberg kam auf den Gedanken, aus diesem Keim eine Tragödie zu bilden, und obgleich das Große der Dantischen Darstellung durch jede Art von Amplifikation verlieren mußte, so faßte doch Gerstenberg den rechten Sinn ....

I. Druck: Jen. Allg. Literaturzeitung Nr. 38, 14. Februar 1805. — W. A. XL, 319 f.

Auch an Friedrich Heinrich Jacobi schreibt Goethe fast gleichzeitig (19. April 1805) über Gerstenbergs Ugolino: „Ich habe das Stück bei dieser Gelegenheit wieder durchgelesen und es auch nach meinen jetzigen Einsichten und Überzeugungen bewundern müssen“ (W. A. IV. Abt. XVII, 272). Über Gerstenbergs Drama in seinem Verhältnis zu Dante vgl. meine Ausführungen in der Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch. IX, 486 f. Goethes Anschauung deckt sich im wesentlichen mit

der Lessings, der an Gerstenberg am 25. Februar 1768 über den Ugolino geschrieben hatte (Lachmann-Muncker XVII, 244 f., von mir zitiert a. a. O. S. 182), nur daß Goethe den größeren Nachdruck auf Dantes Kürze gegenüber der Länge Gerstenbergs, Lessing den größeren Nachdruck auf die verschiedene Behandlung: epische Vergangenheit gegenüber dramatischer Gegenwart, also auf den „Unterschied der Gattung“ legt. Goethe selbst hat Lessings Brief über Gerstenbergs Ugolino und damit auch die darin enthaltenen Äußerungen Lessings über Dante zum ersten Male veröffentlicht im Intelligenzblatt der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung 1805, Nr. 57 und 58 vom 27. und 29. Mai. (Siehe Lachmann-Muncker XVII, 245.) — Vgl. auch die Bemerkungen zu Nr. 23.

7. Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog Rameaus Neffe erwähnt wird.

Dorat, geb. 1736, gest. 1780.

Dorat konnte diesen Lockungen [des Theaters] nicht entgehen, um so mehr, da er anfangs sehr beliebt und vorgeschoben ward; allein sein Glück war nicht von Dauer, er ward herabgesetzt und befand sich in dem traurigen Zustand des Mißbehagens mit so vielen andern, mit deren Zahl man, wo nicht einen Platz in Dantes Hölle, doch wenigstens in seinem Fegfeuer besetzen konnte. (Siehe Marivaux.)

I. Druck: Rameaus Neffe. Ein Dialog von Diderot. Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe. Leipzig, bei G. J. Göschen 1805, S. 397. — W. A. XLV, 168.

Der Verweis auf die Anmerkung über Marivaux (W. A. a. a. O. S. 179 f.) bezieht sich nur auf die Ähnlichkeit im Schicksale beider Dichter, die beide als kurze Zeit beim Publikum beliebte, dann aber bald wieder völlig fallen gelassene Bühnenschriftsteller erscheinen.

1807.

8. Tagebuch. 12. Oktober 1807.

Nachmittage Prof. Fernow, der seinen Dante überbrachte.

W. A. III. Abt. III, 284.

La Divina Commedia di Dante Alighieri esattamente copiata dalla edizione Romana del P. Lombardi. S'aggiungono le varie lezioni, le dichiarazioni necessarie, e la Vita dell'Autore nuovamente compendiata da C. L. Fernow. 3 Bände.

Jena presso Federico Frommann 1807. — Für Fernows vielseitige Anregungen zur Beschäftigung mit italienischer Literatur und Sprache zeugen eine Reihe Stellen Goethes z. B. in dem Briefe an Wilhelm v. Humboldt vom 30. Juli 1804 („er belebt die Liebe zur italienischen Literatur und gibt zu geistreicher Lektüre und Gesprächen Anlaß" Br. XVII, 172) oder Äußerungen in den Tag- und Jahresheften für 1804 (W. A. XXXVI, 264), 1806 (ebda. XXXV, 262), 1807 („Fernows Gegenwart erhielt unsere italienischen Studien immer lebendig" ebda. XXXVI, 387), 1808 („Fernow starb . . . Sein Verlust war groß für uns, denn die Quelle der italienischen Literatur, die sich seit Jagemanns Abscheiden kaum wieder hervorgetan hatte, versiegte zum zweiten Male" ebda. XXXVI, 41) und in den Tagebüchern, wo z. B. gemeinsame Beschäftigung Goethes und Fernows oder solche des durch Fernow dazu angeregten Dichters allein mit Ariosts Satiren, Sonetten und Komödien mehrfach im August 1807, mit einer Komödie Gozzis am 29. September 1807, mit Ariosts Leben am 3. Januar 1808, mit neuen italienischen Sonetten am 4. Mai 1808 vermerkt wird. Fernows eigene Veröffentlichungen aus dem Gebiete der italienischen Literatur und Sprache sind, abgesehen von der obigen Dante-Ausgabe: Italienische Sprachlehre für Deutsche. Tübingen 1804 (2. Auflage 1815). — Ausgabe von Ariosto, Orlando furioso. 5 Bde. Jena 1805. — Ausgabe von Petrarca, Le Rime. 2 Bde. Jena 1806. — Römische Studien. 3 Bde. Zürich 1806—1808. — Ariostos des Göttlichen Lebenslauf. Zürich 1809. — Ausgabe von Tasso, La Gerusalemme liberata. 2 Bde. Jena 1810. — Francesco Petrarca. Nebst dem Leben des Dichters ed. L. Hain. Leipzig 1818. — Karl Ludwig Fernow (1763—1808) war als Nachfolger Christian Joseph Jagemanns von 1804 bis zu seinem frühen Tode Bibliothekar der Herzogin Amalia.

1808.

9. Gespräch mit Riemer, im Januar 1808.

„Durch das jetzt in Deutschland allgemein verbreitete Interesse an Kunst und Poesie wird weder für diese beiden noch für die Erscheinung eines originalen und ersten und einzigen Meisterwerks etwas gewonnen. Der Kunstgenius produziert zu allen Zeiten, in mehr oder minder geschmeidigem Stoff, wie die Vorwelt Homer, Äschylos, Sophokles, Dante, Ariost, Calderon und Shakespeare gesehen hat [Zusatz Riemers: die Mitwelt Goethe und Schiller]; es ist nur dies der Unter-

schied, daß jetzt auch die Mittelmäßigkeit und die sekondären Figuren drankommen und alle untern Kunsteigenschaften, die zur Technik gehören. Es wird nun auch im Tale licht, statt daß sonst nur die hohen Berggipfel Sonne trugen."

I. Druck: Briefe von und an Goethe, ed. Riemer. Leipzig 1846. S. 320 f. — Goethes Gespräche, ed. Biedermann II, 194 f.

1809.

10. Goethe an J. H. Meyer. Jena, den 11. August 1809.

Das Wundersamste, mir bisher ganz Unbekannte darunter ist der durch die Posaune von oben aufgeschreckte Weltmensch, ein Bild von der ersten und seltsamsten Großheit. Warum mußten doch die Zeichnungen von Michelangelo zum Dante verloren gehen!

W. A. IV. Abt. XXI, 30.

Es handelt sich um Kupferstiche. Vgl. Tageb. 1809, 2. August (Jena): „Zu Hause fand ich die Sendung von Weimar, sowohl die Perouxische als Meyersche; letztere von alten Kupferstichen." 3. August: „Die alten Kupferstiche näher betrachtet", 4. August: „Alte Kupfer", 5. August: „Abends Major von Knebel, welcher die Hendelschen Stellungen und einige Kupfer besah." (W. A. III. Abt. IV, 48 – 50.) — Wahrscheinlich handelt es sich bei dem oben erwähnten Blatt um einen Stich einer Gruppe aus Michelangelos „Jüngstem Gericht". Doch kann ich das richtige Blatt weder aus Goethes Besitz an Michelangeloblättern noch sonst nachweisen. Goethes Eigentum an Stichen nach dem „Jüngsten Gericht" des Buonarotti verzeichnet Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen, Jena 1848, I, 16 f. in den Nummern 133—137, dazu noch S. 19, Nr. 155 eine Lithographie Strixners nach einem Blatt der Münchener Graphischen Sammlung, das aber nicht eine Originalstudie Michelangelos zum Jüngsten Gericht, vielmehr eine spätere Zeichnung nach diesem ist. — Michelangelos Vertrautheit mit Dante ist bekannt, seine Zeichnungen zu Dante dagegen sind ein strittiges Kapitel. Die Angabe, daß er ein Exemplar der Div. Comm. in der Ausgabe Landinos (Florenz 1481) mit Randzeichnungen geschmückt habe, dieses Exemplar aber, im Besitze des Bildhauers Montauti, bei einem Schiffbruch im mittelländischen Meere zugrunde gegangen sei, stammt aus später Quelle, nämlich aus einer Notiz des Monsignore Bottari zu Vasaris Leben Michelangelos in der Ausgabe Roma 1760 (III, 252,

Anm. 2), während frühere Berichterstatter nichts davon wissen. Die Zweifel, die Franz Xaver Kraus (Dante S. 618) gegen die früher durchweg auf Treu und Glauben übernommene Geschichte ausspricht, erscheinen sehr berechtigt. Ihnen schließt sich auch Ernst Steinmann an in seinem monumentalen Werke „Die sixtinische Kapelle" (Bd. II Michelangelo. München 1905, S. 567, Anm. 2), welches in zwei wertvollen Kapiteln „Michelangelos Verhältnis zu Dante" und „Dantes Einfluß auf das Jüngste Gericht" behandelt.

1811.

11. Tagebuch. 17. März 1811.

Flaxmans Umrisse.

W. A. III. Abt. IV, 191.

Zur Sache vgl. Nr. 3. Es läßt sich aus dieser kurzen Erwähnung nicht ersehen, ob Goethe alle drei Folgen (Dante, Homer, Äschylus) vorgehabt oder nur einzelnes davon. Die Beziehung auf Dante bleibt somit fraglich. Vielleicht sind die Blätter damals in seinen Besitz gekommen.

1812.

12. Goethe an Herzog Karl August. 14. November 1812.

So wird auch nach seiner [Prof. Dietrich Georg Kiesers] Zeichnung und unter seiner Anleitung ein Modell verfertigt von einem Schlammbade, um anschaulich zu machen, wie ein Zustand, der eigentlich ein Kapitel in Dantes Hölle abgeben sollte, erträglich und für kranke Personen wünschenswert gemacht wird.

Untertänigster Nachtrag zum Briefe vom 14. November 1812.
W. A. IV. Abt. XXIII, 147 f.

In Schlamm und Morast des Sumpfes Styx stecken in Dantes Hölle die Zornmütigen, wie Inf. VII, 97 ff. schildert. Vgl. bes. Vers 106—111 und 127—129. Doch scheint Goethes Ausdruck, „der eigentlich ein Kapitel in Dantes Hölle abgeben sollte", darauf hinzudeuten, daß er diese Stellen nicht kannte oder doch sich ihrer damals nicht erinnerte.

1816.

13. Goethe an J. G. Schadow. 27. Dezember 1816.

Für Ihren früheren Brief vom 12. November a. c. danke aufs verbindlichste; es war mir höchst merkwürdig zu sehen,

mit welchen Gegenständen sich die Künstler abgeben, und daß doch noch manches Vernünftige darunter ist; der Unsinn nach Dante ist mir auch willkommen, denn man wird nun nach und nach einsehen lernen, wohin uns falsche Wege führen.

W. A. IV. Abt. XXVII, 290.

Schadow hatte den Katalog der Berliner Kunstausstellung, über welche er in seinem Buche „Kunst-Werke und Kunst-Ansichten" (Berlin 1849) ziemlich abfällig berichtet, an Goethe geschickt (vgl. W. A. a. a. O. S. 438). Zur Sache vgl. Nr. 14. 22.

1817.

14. Zum Schluß.

... Von dem kränklichen Klosterbruder hingegen und seinen Genossen, welche die seltsame Grille durchsetzten, „merkwürdige Werke ganz neuer Art, Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aus Naturgefühlen, Naturansichten, Ahndungen willkürlich zusammengesetzt, entfernt von der alten Weise der Vorwelt", zu verlangen, rechnen wir kaum zwanzig Jahre, und dieses Geschlecht sehen wir schon in dem höchsten Unsinn verloren. Zeugnis hievon ein zur Berliner Ausstellung eingesendetes, aber nicht aufgestelltes Gemälde, nach Dante:

(Man bittet umzukehren.)

[Das Folgende auf einer eigenen Seite, durch dreifache Umrahmung besonders hervorgehoben.]

Lebensgroße Figur mit grüner Haut. Aus dem enthaupteten Halse spritzt ein Blutquell, die Hand des rechten, ausgestreckten Armes hält den Kopf bei den Haaren, dieser, von innen glühend, dient als Laterne, wovon das Licht über die Figur ausgeht.

I. Druck: Über Kunst und Altertum. Zweites Heft. Stuttgart 1817. S. 215f. — W. A. XLIX[1], 59f.

Der Druck in W. A. schließt sich unmittelbar an die mit W. K. F. unterzeichneten bekannten Ausführungen „Neu-deutsche religios-patriotische Kunst" an, während diese in K. u. A. als I stehen, unsere Stelle aber den Schluß von IV („Aus verschiedenen Fächern Bemerkenswertes") und damit auch den Schluß des ganzen Heftes bildet. Der [illegible] Aufsatz rührt bekanntlich, wenn auch Goethe, wie [illegible] Unterschrift der „Weimarer Kunstfreunde" be[illegible]

dem Inhalte durchaus einverstanden erklärte, in der Form von Heinrich Meyer her. Dieser Schluß des Heftes dagegen dürfte auch in der Form von Goethe selbst stammen. Vgl. W. A. XLIX², 285. Das in „ " gesetzte Zitat ist aus Friedrich Schlegels „Europa" (II², 144), aus den abschließenden Betrachtungen der durch mehrere Hefte sich hinziehenden „Nachrichten von Gemälden", worin allerdings Wackenroders naive, aus inniger Herzensüberzeugung hervorgegangene Anschauungen in echt Schlegelscher Weise übertrieben werden (vgl. dazu meine Schrift: „Die Gebrüder A. W. und Friedr. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst." München [jetzt Berlin] 1897, bes. S. 131 f.) — Gegen diese so überaus scharfe Verurteilung des Malers des Dantebildes, das, wie Goethe durch Direktor Schadow erfahren hatte (vgl. Nr. 13), 1816 von der Berliner Kunstausstellung war zurückgewiesen worden, wandte sich Achim von Arnim in seinem Brief an Goethe vom 15. Juni 1817, in dem er auch Wackenroder verteidigt: „Der Schoppe, so heißt der Berliner Künstler, der das Bild nach Dante malte, dessen der II. Band der Rheinreise erwähnt, soll von Wackenroder, wie ich höre, gar nichts gewußt haben; er malte nach Dante, weil er Italienisch lernte und niemand ihm etwas Besseres zum Malen aufgab. Michelangelo zeichnete einen Band voll Randzeichnungen zum Dante und hegte wohl so wenig wie Schoppe eine kränkliche Religiosität. Schoppe ist hier bei allen verschiedenartigsten Meistern als einer der geschicktesten Schüler der hiesigen Kunstschule bekannt, jenes Bild soll in aller Hinsicht in Zeichnung und Beleuchtung höchst lobenswert gewesen sein und wurde nur wegen des gemischten Frauenzimmerpublikums, das die Ausstellung besucht, von derselben zurückgehalten. Übrigens kenne ich weder den Mann noch sein Bild. . . ." (Schriften der Goethe-Gesellschaft XIV, 153 f.). — Über Julius Schoppe, der in späteren Jahren andere Wege ging, als Pensionär der Berliner Akademie der Künste bei längerem Aufenthalt in Rom Raffael, Correggio und Tizian kopierte, nach seiner Rückkehr Mitglied und später Professor der Berliner Akademie wurde und als Porträtist, Figurenmaler und Landschafter sich betätigte, siehe Naglers Künstlerlexikon XV, 500 f. Das von den W. K. F. mit so starkem Tadel beanstandete Gemälde vermag ich nicht nachzuweisen. Die zugrunde liegende Dantestelle ist Inf. XXVIII, 118 ff.; der in so gräßlicher Weise gestrafte Bertrand von Bornio. Übrigens haben auch andere Künstler die Stelle illustriert, z. B. Genelli auf Blatt 15 seiner „Umrisse zu Dantes Göttlicher Komödie" (gestochen von H. Schütz. Neue Ausgabe von Jordan, Leipzig 1867). — Daß gerade die Nazarener in ihren Bildern

gerne an Dante anknüpften, ist bekannt; es genügt hier, Namen wie Cornelius, J. A. Koch, Veit, Führich, Vogel von Vogelstein zu nennen und an das von Philipp Veit, Koch und Führich ausgemalte Dantezimmer der Villa Massimi in Rom zu erinnern. — Über die in dem Briefe A. v. Arnims erwähnten Zeichnungen Michelangelos zu Dante vgl. oben zu Nr. 10. — Für die Anordnung des Druckes der betreffenden Seite in „Kunst und Altertum" gibt Goethe selbst ganz genaue Anweisung: „Nach meiner Absicht würde die Seite mit einem Perlenstäbchen eingefaßt, worin die Beschreibung des närrischen Gemäldes alsdann zu stehen käme" (An C. F. E. Frommann, 2. März 1817. W. A. IV. Abt. XXVIII) und: „Die Skizze des absurden Bildes käme auf die letzte Seite. Hat die Offizin nicht ein Rähmchen, das ein bißchen schmucker ist, man hat ja so artige Perlstäbchen u. dgl." (ebenso 18. März 1817, ebda. S. 25).

1820.

15. Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend.

Daß in Italien jene Kultur, die sich von den alten Sprachen und den darin verfaßten unnachahmlichen Werken herschreibt, in großer Verehrung stehe, läßt sich gar wohl denken; ja daß man auf diesem Grunde, worauf man sich erbaut, nun auch allein und ausschließlich zu ruhen wünscht, ist der Sache ganz gemäß; daß diese Anhänglichkeit zuletzt in eine Art Starrsinn und Pedanterie auslaufe, möchte man als natürliche Folge gar wohl entschuldigen. Haben doch die Italiener in ihrer eigenen Sprache einen solchen Widerstreit, wo eine Partei an Dante und den früheren, von der Crusca zitierten Florentinern festhält, neuere Worte und Wendungen aber, wie sie Leben und Weltbewegung jüngeren Geistern aufdringt, keineswegs gelten läßt.

I. Druck: Über Kunst und Altertum. 1820. II^{2}, 103. — W. A. XLI^{1}, 134.

Auf die damalige italienische Literaturbewegung war Goethe vor allem durch seine Teilnahme an Manzoni hingewiesen worden, dessen Trauerspiel „Der Graf von Carmagnola" ihn 1820 viel beschäftigte. Diese vom Studium Shak-
befruchtete historische Tragödie, welche d
Fessel der drei Einheiten abstreifte,

epochaler Bedeutung. Bekanntlich hat sie Goethe in seiner Kritik in Kunst und Altertum sehr günstig besprochen. (1820 II³, 35 ff., 1821 III², 60 ff. Vgl. W. A. XLII¹, 135—181.)

1820.

16. Voß contra Stolberg.

1820.

Voß contra Stolberg! ein Prozeß
Von ganz besonderm Wesen,
Ganz eigner Art; mir ist indes,
Das hätt' ich schon gelesen.
5 Mir wird unfrei, mir wird unfroh
Wie zwischen Glut und Welle,
Als läs' ich ein Capitolo
In Dantes grauser Hölle.

*

Gleichnisse dürft ihr mir nicht verwehren,
10 Ich wüßte mich sonst nicht zu erklären.

I. Druck: Goethes poetische und prosaische Werke. 2 Bde. Stuttgart u. Tübingen, Cotta. 1836/37. I, 137a. — W. A. V¹, 186.

Auf das Zerwürfnis zwischen Voß und Fritz Stolberg, das eine Folge des Übertritts Stolbergs zum Katholizismus war, näher einzugehen, liegt hier keine Veranlassung vor. Goethe selber hat sich darüber ausgesprochen in den Tages- und Jahresheften 1820 (W. A. XXXVI, 177 f.) und in: Biographische Einzelheiten. Voß-Stolberg 1820 (W. A. XXXVI, 283 f.). Interessant ist außerdem die Briefstelle an C. L. v. Knebel vom 29. Dez. 1819: „Der Tod Stolbergs frappiert jedermann, weil er so nah auf Voßens Unarten erfolgt. Unmöglich ist es nicht, daß ein so zarter Mann wie Friedrich Leopold, der am Ende seine besten Intentionen so schändlich vor die Welt geschleift sieht, davon einen tödlichen Schmerz empfinden mußte" (W. A. IV. Abt. XXXII, 132). — Der Ausdruck „unfrei" in V. 5 dürfte ein beabsichtigter Anklang sein an den Titel der Schmähschrift von Voß: „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" 1819.

1821.

17. Eigenes und Angeeignetes in Sprüchen.

Metamorphose im höheren Sinn durch Nehmen und Geben, Gewinnen und Verlieren, hat schon Dante trefflich geschildert.

I. Druck: Über Kunst und Altertum III¹, 31. — Vgl. W. A. II. Abt. XIII, 176 [wo jedoch die Worte „Gewinnen und Verlieren" fehlen].

· Goethe denkt an die von alters her berühmte Stelle: Inf. XXV, 43—141. Vgl. Nr. 51, 52.

18. Tag- und Jahreshefte. 1821.

Aus Italien gelangte nur wenig in meinen Kreis: Ildegonda von Grossi erregte meine ganze Aufmerksamkeit, ob ich gleich nicht Zeit gewann, öffentlich darüber etwas zu sagen. Hier sieht man die mannigfaltigste Wirksamkeit eines vorzüglichen Talents, das sich großer Ahnherren rühmen kann, aber auf eine wundersame Weise. Die Stanzen sind ganz fürtrefflich, der Gegenstand modern unerfreulich, die Ausführung höchst gebildet nach dem Charakter großer Vorgänger: Tassos Anmut, Ariosts Gewandtheit, Dantes widerwärtige, oft abscheuliche Großheit, eins nach dem andern wickelt sich ab. Ich mochte das Werk nicht wieder lesen, um es näher zu beurteilen, da ich genug zu tun hatte, die gespensterhaften Ungeheuer, die mich bei der ersten Lesung verschüchterten, nach und nach aus der Einbildungskraft zu vertilgen.

I. Druck: Goethes Werke A. l. H. 1830. XXXII, 195f. — W. A. XXXVI, 194.

Ildegonda, Novella di Tommaso Grossi erschien zuerst im Jahre 1820. Mir liegt nur die terza edizione Milanese von 1825 vor. Das Tagebuch Goethes notiert am 3. Januar 1821: „Nach Tische Ildegonda Novella di T. Grossi" (W. A. III. Abt. VIII, 2). Der in Bellano bei Como 1791 (am 20. Januar) geborene Dichter war seines Zeichens Jurist, lebte als Advokat in Mailand und starb daselbst am 10. Dezember 1853, bekannt als Verfasser der historischen Verserzählung „I Lombardi alla prima crociata" (15 Gesänge, Milano 1826) und mehr noch als Dichter des noch heute populären geschichtlichen Romanes „Marco Visconti" (1834).

1823.

19. Goethe an Staatsrat Schultz. Weimar, den 7. Mai 1823.

Die Gipssendung ist glücklich angekommen. Dante scheint mir auch ein Kunstwerk, aber sehr nahe an der Natur; der kleine Bacchus ist himmlisch, der Tänzer, wahrscheinlich eine Bronze, höchst schätzenswert. Können Sie mir ähnliche kleine Dinge von Zeit zu Zeit zusenden, so verpflichten Sie mich [illegible]lich ...

Briefwechsel zwischen Goethe und Sta[illegible] Leipzig 1853. S. 272. — W. A. [illegible]

19a. Nun noch eine Anfrage: Ich habe eine Gipssendung von Berlin erhalten, Dantes Maske, einen Tänzer nach Bronze gegossen, ingl. einen kleinen Bacchuskopf von großer Zierlichkeit; wem bin ich diese Sendung schuldig, und wollten Sie wohl den Dank dafür übernehmen?

W. A. IV. Abt. XXXVII, 318.

Vgl. Tageb. 30. April 1823: „Es waren Gipse von Berlin angekommen" (W. A. III. Abt. IX, 44). Daß darunter eine Dante-Maske war, ergibt die obige, eben erst bekannt gewordene ursprüngliche Fassung der Briefstelle. Schuchardt (Goethes Kunstsammlungen II, 343, Nr. 269a) nennt: „8 verschiedene Totenmasken", darunter „Dante". In der Sammlung des Goethe-National-Museums befindet sich der Gipsabguß einer Dante-Maske (im sog. „zweiten Sammlungszimmer"); darf ich meiner Erinnerung trauen, so ist es eine Wiedergabe der sog. Torrigiani-Maske (Abb. bei Kraus, Dante S. 184, Fig. 11), die jetzt in den Uffizien (Florenz) aufbewahrt wird. Sie galt lange als Totenmaske und ist von allerlei Legenden umwoben, dürfte aber sicher eine spätere Künstlerarbeit aus dem 15. Jahrhundert sein. Vgl. besonders H. Welckers Aufsatz „Der Schädel Dantes" (Dante-Jahrb. I, 34 ff.) und dazu K. Wittes Notizen „Die Totenmaske" (ebda. 57 ff.), sowie Kraus (a. a. O. S. 185 ff.). Hermann Grimm (Fragmente I, 308) sagt geradezu: „An die sogenannte Totenmaske des Dichters ... wird heute niemand mehr glauben". Eine neue, kurz zusammenfassende Behandlung der Dantebildnisse in Malerei und Plastik bis auf Raffael gibt Dr. Ingo Kraus in drei reich illustrierten Aufsätzen (Hugo Helbings Monatsberichte für Kunstwissenschaft und Kunsthandel, 1902, II, 2 f., 53 f., 319 f.). Die guten Abbildungen geben alles wünschenswerte Material, Tafel 102 die Torrigianimaske. Auch Kraus, der diese dem Quattrocento zuteilt, weist den Gedanken an eine Totenmaske ab (a. a. O. S. 320 f.). So hätte denn auch hier des alten Dichters in künstlerischen Dingen so erstaunlich sicherer Blick („ein Kunstwerk", d. h. also kein Naturabguß) das Richtige getroffen, wenn auch das folgende „aber sehr nahe an der Natur" immer noch zu weit geht; wahrscheinlich ließ sich Goethe hierbei durch die Bezeichnung als Totenmaske verführen. Eine Anfrage beim Goethe-National-Museum (insbesondere um ganz sicher zu gehen, daß wirklich ein Abguß der Torrigiani-Maske vorliege), ergab leider keine weitere Aufklärung. — Der in obiger Stelle erwähnte „kleine Bacchus" dürfte identisch sein mit Nr. 112 bei Schuchardt II, 335, „der Tänzer" vielleicht mit Nr. 97 ebenda.

20. Tagebuch. 7. Dezember 1823.

Betrachtung eines von Demoiselle Seidler gesendeten Kupferwerkes die drei Türen am Baptisterium zu Florenz enthaltend. Ingleichen zwei Kupfer von Koch nach Dante.

W. A. III. Abt. IX, 152.

Der Tiroler Joseph Anton Koch (1768—1839) hat sich viel mit Dante beschäftigt, auch im Dantezimmer der Villa Massimi zu Rom, dessen Decke von Peter von Cornelius entworfen (Umrisse zu Dantes Paradies, publiziert 1830), von Philipp Veit in anderer Weise ausgeführt wurde, 1825—1830 die Wände ausgemalt. Seine Dantezeichnungen, die gegen hundert Blätter umfassen sollen, befinden sich teils in der kgl. Sekundogenitur-Bibliothek zu Dresden, teils in der Albertina zu Wien. Ein Blatt aus dieser Sammlung „Ugolino im Gefängnis" ist reproduziert von Knackfuß (Deutsche Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1898. S. 381) und bei Kraus (Dante 1897, S. 629). Einige wenige Blätter wurden 1863 in sehr verkleinertem Maßstabe vom Photographischen Atelier in München herausgegeben. Goethe mochte schon 1805 durch Aug. Wilh. Schlegels „Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler" (Intelligenzblatt der Jen. Allg. Lit.-Ztg., Nr. 120 und 121 vom 23. und 28. Oktober. S. W. IX, 231 ff.) auf Koch und seine dort besonders hervorgehobenen Dante-Zeichnungen aufmerksam geworden sein. Inzwischen waren 1807 und 1808 vier Blätter von Koch selbst radiert erschienen, nämlich: 1. Dante mit den drei wilden Tieren (Inf. I), [reproduziert bei Knackfuß a. a. O. S. 382, bei Kraus, Dante, S. 631], 2. Charon und der seelentragende Nachen (Inf. III), 3. der Streit des Satans mit St. Franziskus um die Seele Guido von Montefeltros (Inf. XXVII), 4. Dante auf dem Rücken des Zentauren Nessus durch den höllischen Blutstrom getragen (Inf. XII). Dazu kommt noch ein kleineres Blatt: 5. die Strafe der Diebe in der Hölle (Inf. XXIV, XXV). Endlich hat Koch das eine Hauptbild in der Villa Massimi „Die Pforte im Fegefeuer mit dem Nachen der Seligen" (Purg. II) in Umrissen lithographiert für das Werk des Grafen Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Berlin 1841. Bd. III. Mappe. Blatt XII (vgl. Textband III, 304). Vgl. zur Sache: Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und Friedr. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst. München (Berlin) 1897, S. 152, und ergänzend dazu F. X. Kraus, Dante, Berlin 1897, S. 627—631, auch die ausführliche Behandlung Kochs bei Raczynski a. a. O. S. 300—307. Schuol Kunstsammlungen I, 129, Nr. 256) nennt

einer Folge von 4 Blättern Darstellungen aus der göttlichen Komödie des Dante usw. ohne Angabe des Dargestellten. Laut freundlicher Mitteilung aus dem Goethe-National-Museum sind es die zwei oben als 2 und 4 genannten Blätter, beide schöne figurenreiche Kompositionen. 2 zeigt außer dem den Mittelpunkt bildenden Nachen des Charon, der selber die zögernden Seelen mit dem Schlag seines Ruders in den Kahn treibt, im Hintergrunde das Fähnlein der Indifferenten (Inf. III, 34 ff.), dem diese in großer Zahl (III, 55 ff.) folgen, ganz im Vordergrunde den schlafenden Dante am Boden ausgestreckt (III, 136), Virgil hinter ihm sitzend und ihn beobachtend, rechts einen antik stilisierten Flußgott mit strömender Urne. — 4 gibt als Mittelgruppe Dante auf dem Rücken des Nessus, von Virgil begleitet, im Vordergrunde die Tyrannen im Blutstrom, weiter im Mittelgrunde die bewegte Schar der Zentauren und Dantes und Virgils erste Begegnung mit ihnen, im Hintergrunde die beiden Dichter vor dem Minotaurus, all das nach Inf. XII, 1—139, außerdem noch ganz hinten Dante und Virgil, am Felsengrab des Papstes Anastasius nach Inf. XI, 1—9.

1824.

21. Bücher-Vermehrungsliste. Juli 1824.

Die Hölle des Dante Alighieri, übersetzt von Streckfuß. Halle 1824. Vom Übersetzer.

W. A. III. Abt. IX, 337.

Es handelt sich um die erste Ausgabe der bekannten Übersetzung. „Das Fegefeuer“ folgte ebda. 1825, „Das Paradies“ 1826. Der erste Band trägt laut gütiger Mitteilung aus dem Goethe-National-Museum folgende Widmung: „Sr. Exzellenz dem Herrn Staatsminister von Goethe ehrfurchtsvoll überreicht vom Übersetzer. — Berlin, den 7. Juli 1824.“ — Über Goethe und Streckfuß vgl. Nr. 28—31 und 32—38.

22. Zahme Xenien. III.

Künstler! zeiget nur den Augen
Farben-Fülle, reines Rund!
Was den Seelen möge taugen,
Seid gesund und wirkt gesund.

Entweicht, wo düst're Dummheit gerne schweift,
Inbrünstig aufnimmt, was sie nicht begreift;

Wo Schreckens-Märchen schleichen, stutzend fliehn,
Und unermeßlich Maße lang sich ziehn.

Modergrün aus Dantes Hölle
Bannet fern von eurem Kreis,
Ladet zu der klaren Quelle
Glücklich Naturell und Fleiß.

Und so haltet, liebe Söhne,
Einzig euch auf eurem Stand:
Denn das Gute, Liebe, Schöne,
Leben ist's dem Lebens-Band.

I. Druck: Über Kunst und Altertum. 1824. IV 3, 106f. — W. A. III, 281 f.

Daß diese ganze an die bildenden Künstler, Goethes „liebe Söhne“, gerichtete Folge von vier Xenien innerlich zusammengehört, erhellt ohne weiteres. Daß sie als Abwehr gegen die dem klaren Sonnenauge des alten Dichters so verhaßte „neu-deutsche, religios patriotische Kunst“ der Romantiker, insbesondere ihrer nazarenischen Gruppe zu fassen sei, liegt nahe genug. Bewiesen aber wird dieses letztere durch den Verweis, der sich nach der Xenie „Modergrün aus Dantes Hölle“ in Kunst und Altertum findet: S. K. u. A. I. Band, 2. Heft, 216 S. Diese Stelle siehe oben S. 13, 1817 unter Nr. 14. — Daß auch die „Schreckensmärchen“ der Xenie „Entweicht, wo düstre Dummheit gerne schweift“ auf Dante deuten sollen, ist in diesem Zusammenhange wohl nicht zu bezweifeln. — Zu dem vielzitierten Ausdruck „Modergrün aus Dantes Hölle“, der so oft als stärkster Beweis der Abneigung Goethes gegen Dante angeführt wird, darf an **Ferd. Pipers** viel mildere Auffassung der Stelle erinnert werden: „Aber nicht zu gedenken, daß man einen scharfen oder etwas übermütigen Ausdruck auch in diesen Xenien nicht gerade wörtlich nehmen darf, liegt darin kein Tadel: Goethe konnte in gleicher Weise von der Nachahmung einer Szene aus der Hexenküche oder der Walpurgisnacht, die er in Faust vorführt, abmahnen, ohne seiner eigenen Dichtung etwas zu vergeben.“ (Dante und seine Theologie im Evangel. Jahrbuch für 1865, S. 22.)

23. Gespräch mit Kanzler von Müller. 18. November 1824.

„... Daß Byron bei dem Gefangenen von Chillon Ugolino zum Vorbild genommen, ist durchaus [illegible] tadeln, die ganze Natur gehört dem Dichter an; [illegible] jede

geniale Kunstschöpfung auch ein Teil der Natur, und mithin kann der spätere Dichter sie so gut benutzen wie jede andere Naturerscheinung."

I. Druck: Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler von Müller ed. C. A. H. Burkhardt. Stuttgart 1870. S. 94. — Goethes Gespräche ed. Biedermann. V. 107.

Es kann sich, da Goethe von Byron spricht, natürlich nur um den „Ugolino" Dantes (Inf. XXXIII) handeln, nicht aber um Gerstenbergs Trauerspiel. Zum Gedanken vergleiche man auch das Wort Goethes zu Riemer: „Das Gedichtete behauptet sein Recht wie das Geschehene" (Briefe von und an Goethe, hrsg. von Riemer. Leipzig 1866. S. 344), sowie die frühere Äußerung Goethes bei Gelegenheit von Böhlendorffs „Ugolino" 1805. s. oben S. 8 Nr. 6.

24. Tagebuch. 3. Dezember 1824.

Herr Kanzler von Müller, die Kolossalbüste von Dante vorlegend.

W. A. III. Abt. IX, 303.

25. Gespräch mit Eckermann und Kanzler von Müller. 3. Dezember 1824.

Ich [Eckermann] ging . . . diesen Abend zur Zeit des Lichtanzündens zu ihm. Er saß bei herabgelassenen Rouleaux vor einem großen Tisch, auf welchem gespeist worden und wo zwei Lichter brannten, die zugleich sein Gesicht und eine kolossale Büste beleuchteten, die vor ihm auf dem Tische stand und mit deren Betrachtung er sich beschäftigte. „Nun," sagte Goethe, nachdem er mich freundlich begrüßt, auf die Büste deutend, „wer ist das?" — „Ein Poet und zwar ein Italiener scheint es zu sein," sagte ich. „Es ist Dante," sagte Goethe. „Er ist gut gemacht, es ist ein schöner Kopf, aber er ist doch nicht ganz erfreulich. Er ist schon alt, gebeugt, verdrießlich, die Züge schlaff und herabgezogen, als wenn er eben aus der Hölle käme. Ich besitze eine Medaille, die bei seinen Lebzeiten gemacht worden, da ist alles bei weitem schöner." Goethe stand auf und holte die Meda[illl]e. „Sehen Sie, was hier die Nase für Kraft hat, wie die [illegible] lippe so kräftig aufschwillt, und das Kinn so strebe[illegible]

und mit den Knochen der Kinnlade so schön zusammenfließt! Die Partie um die Augen, die Stirn ist in diesem kolossalen Bilde fast dieselbige geblieben, alles übrige ist schwächer und älter. Doch damit will ich das neue Werk nicht schelten, das im ganzen sehr verdienstlich und sehr zu loben ist.“ . . .

Herr Kanzler von Müller ließ sich melden und setzte sich zu uns. Und so kam das Gespräch wieder auf die vor uns stehende Büste des Dante und dessen Leben und Werke. Besonders ward der Dunkelheit jener Dichtungen gedacht, wie seine eigenen Landsleute ihn nie verstanden, und daß es einem Ausländer um so mehr unmöglich sei, solche Finsternisse zu durchdringen. „Ihnen“, wendete sich Goethe freundlich zu mir, „soll das Studium dieses Dichters von Ihrem Beichtvater hiermit durchaus verboten sein.“

Goethe bemerkte ferner, daß der schwere Reim an jener Unverständlichkeit vorzüglich mit schuld sei. Übrigens sprach Goethe von Dante mit aller Ehrfurcht, wobei es mir merkwürdig war, daß ihm das Wort Talent nicht genügte, sondern daß er ihn eine Natur nannte, als womit er ein Umfassenderes, Ahnungsvolleres, tiefer und weiter um sich Blickendes ausdrücken zu wollen schien.

I. Druck: Gespräche mit Goethe... Von Joh. Peter Eckermann. 1836. I, 118 ff. — Goethes Gespräche, ed. Biedermann V, 112 ff.

Welches die (wohl damals im Besitze Kanzler von Müllers befindliche?) Kolossalbüste Dantes gewesen ist, von der Goethe hier spricht, ist leider nicht mehr festzustellen. Theodor Paur (Dantes Porträt, Dante-Jahrbuch 1869, II, 283 f.) glaubt sie in einer Büste zu finden, die „damals sich im Besitz Herders befand [warum hätte sie dann aber Kanzler von Müller vorgelegt?] und gegenwärtig [d. h. 1869] das Eigentum des Herrn Dr. Huber in Wernigerode ist“. Wo sie später hingekommen, ist mir nicht bekannt. Auch Kraus (Dante S. 199 f.) bekennt seine Unwissenheit darüber. Dagegen kennen wir die von Goethe zum Vergleich herangezogene Medaille. Sie befindet sich noch heute im Besitze des Goethe-National-Museums und ist daselbst im ersten Sammlungszimmer im Glaspult am zweiten Fenster ausgestellt. Goethe war sicher im Irrtume, wenn er die Medaille als zu Lebzeiten Dantes gefertigt bezeichnet. Sie dürfte vielmehr erst dem XV. oder sogar dem XVI. Jahrhundert angehören. Schuchardt (II, 64,

Nr. 126) beschreibt die Medaille kurz aber richtig, wie mir auf meine Anfrage beim Goethe-National-Museum freundlicherweise mitgeteilt wurde. Das große Werk von Alfred Armand, Les Médailleurs italiens du quinzième et seizième siècle (3 Bde. Paris 1883—1887) kennt 6 Dantemedaillen der Zeit (I, 10; II, 11; III, 153), von denen die zwei an erster Stelle genannten von Jul. Friedländer dem Vittorio Pisano (Pisanello † 1455 oder 1456) zugeschrieben werden. Mit Schuchardts Beschreibung berührt sich am nächsten die II, 11, Nr. 1 geschilderte Medaille, doch weichen in der Beschreibung der Rückseite die beiden Autoren ganz beträchtlich voneinander ab. Eine Abbildung und eine genaue Beschreibung der Medaille gibt Julius Friedländer in seinem Werke „Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts“, Berlin 1881—1883, auf Tafel 30, Nr. 37 (vorher im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Bd. II) und im Text S. 154 (a. a. O. S. 249) und S. 216. An letztgenannter Stelle ist die einzige ganz genaue, weder bei Schuchardt noch bei Armand völlig richtige Beschreibung der Rückseite; diese gibt aber außer Dante in ganzer Figur nicht nur die andeutende Darstellung von Inferno und Purgatorio, sondern auch, was Friedländer nicht erkannte, die des Paradiso in den von Armand als Regenbogen mißverstandenen, tatsächlich die himmlischen Sphären des Paradieses andeutenden konzentrischen Linien am obern Rande der Medaille. Den Hinweis auf die Veröffentlichung von Friedländer verdanke ich einer liebenswürdigen Beantwortung meiner Anfrage beim kgl. Münzkabinett in Berlin; in dessen Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum ist die Dante-Medaille als Nr. 155 ausgelegt und wird daselbst (aus mir unbekannten Gründen) dem Niccolo Fiorentino zugeschrieben. — Auffallen muß immerhin, daß Goethe zum Vergleiche mit der Dantebüste des Kanzlers von Müller nicht die damals doch schon in seinem Besitze befindliche vermeintliche Totenmaske Dantes (vgl. oben S. 17f. unter 1823, Nr. 19) heranzog. Übrigens hatte Heinrich Meyer das Alter der Dante-Medaille schon 1810 richtig erkannt. In seinem Aufsatze „Beiträge zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit. (Wozu vornehmlich das in diesem Fach sehr beträchtliche Kabinett des Herrn Geheimen Rats von Goethe benutzt worden)“, der als Programm der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung vom Jahre 1810 mit der Sammelchiffre der W. K. F. unterzeichnet erschien, schreibt er in einer Anmerkung auf S. I: „Kaum glauben wir einer Entschuldigung nötig zu haben, daß wir, um Zeit und Papier zu schonen, als ausgemacht annehmen, die Schaumünzen mit Bildnissen des Petrarca, des Dante und des Boccaccio seien nicht gleichzeitige; ebensowenig einige größere Stücke

von verschiedenen Personen aus der Familie der Carraria, Herren von Padua, da jedes geübte Auge denselben leicht ansieht, daß sie Produkte des 16. Jahrhunderts sind.“

1826.

26. Tagebuch. 24. April 1826.

Dante von Abeken.

W. A. III. Abt. X, 185.

Bernhard Rudolf Abeken, Beiträge für das Studium der Göttlichen Komödie Dante Alighieris, Berlin und Stettin 1826, enthält: Dantes Zeitalter und sein Leben (S. 1—124). — Abhandlungen über einzelne, die Göttliche Komödie betreffenden Punkte (S. 125—294). — Schauplatz der Göttlichen Komödie und Bedeutung desselben (S. 295–367). – Nachtrag (S. 368–370). Abeken selber berichtet in den wertvollen Erinnerungen und Betrachtungen („Goethe in meinem Leben“), die Adolf Heuermann aus seinem Nachlaß Weimar 1904 herausgegeben hat, daß er dem Exemplar seines Buches, das er Goethe sandte, als Widmung Inf. I, 82—85 einschrieb, aus der Anrede Dantes an Virgil die Worte:

Oh, degli altri poeti onore e lume,
Vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore,
Che m 'han fatto cercar lo tuo volume.
Tu se 'l mio maestro e 'l mio autore.

Auch sei auf seine Beschäftigung mit Dante die Liebe zu Goethe und die Beschäftigung mit seinen Werken nicht ohne Einfluß gewesen: „Daß ich Danten als Dichter behandelte, daß ich diesen in seiner großartigen Plastik fand — ich denke hier besonders an die „Hölle“ —, daß ich diese Plastik über sein Allegorisieren setzte und mich mit Unwillen von der frömmelnden Schwärmerei abwandte, in der man auch durch ihn, der so erhaben darüber stand, sich bestärkte, das verdanke ich Goethe“ (a. a. O. S. 167, 168). Abekens Urteil über Goethes Auffassung Dantes zitiere ich später in anderem Zusammenhange meiner Darstellung. — Abekens schönes Buch über Goethe: „Goethe in den Jahren 1771—1775“ ist Hannover 1861, in zweiter Auflage, Hannover 1865, erschienen.

27. Die elegischen Dichter der Hellenen von Dr. Weber. Frankfurt a. M. 1826.

. . . Nun gelangen dessen [des Theognis] rätselhaften Worte zum klarsten Verständnis, da uns bekannt

ein Emigrierter diese Elegien gedichtet und geschrieben. Bekennen wir nur im ähnlichen Falle, daß wir ein Gedicht wie Dantes Hölle weder denken noch begreifen können, wenn wir nicht stets im Auge behalten, daß ein großer Geist, ein entschiedenes Talent, ein würdiger Bürger aus einer der bedeutendsten Städte jener Zeit, zusamt mit seinen Gleichgesinnten von der Gegenpartei in den verworrensten Tagen aller Vorzüge und Rechte beraubt, ins Elend getrieben worden.

I. Druck: Über Kunst und Altertum. 1826. V[3], 186. — W. A XLI[2], 213.

Der in dieser Rezension scheinbar weit abliegende Hinweis auf die Lebensumstände Dantes erklärt sich leicht aus Goethes damaliger Lektüre des Buches von Abeken S. Nr. 26.

28. Tagebuch. 10. August 1826.

Abends Dante und sonstiges.

W. A. III. Abt. X, 228.

29. Tagebuch. 11. August 1826.

Aristoteles im Original nachgesehen wegen einer Stelle des Dante. Kleines Gedicht in Gefolg dessen.

W. A. III. Abt. X, 228.

30. Goethe an Zelter. Weimar, den 12. August 1826.

Beilage.

Als ich vor einigen Tagen Herrn Streckfußens Übersetzung des Dante wieder zur Hand nahm, bewunderte ich die Leichtigkeit, mit der sie sich in dem bedingten Silbenmaß bewegte. Und als ich sie mit dem Original verglich und einige Stellen mir nach meiner Weise deutlicher und gelenker machen wollte, fand ich gar bald, daß schon genug getan sei und niemand mit Nutzen an dieser Arbeit mäkeln würde. Inzwischen entstand das kleine Gedicht, das ich in beikommendes Buch einschrieb.

Das Trauerspiel Adelchi möge Herr Streckfuß zu meinem Andenken bewahren ...

31. Zweite Beilage.

Von Gott dem Vater stammt Natur,
Das allerliebste Frauenbild;

Des Menschen Geist, ihr auf der Spur,
Ein treuer Werber fand sie mild.
Sie liebten sich nicht unfruchtbar:
Ein Kind entsprang von hohem Sinn;
So ist uns allen offenbar:
„Naturphilosophie sei Gottes Enkelin."
Weimar, den 11. August 1826. G.

Siehe Dante L'Inferno.
Canto XI, 98 sg.

Filosofia, mi disse, a chi l'attende,
Nota, non pure in una sola parte
Come natura lo suo corso prende
Dal divino 'ntelletto e da sua arte:
E se tu ben la tua Fisica note
Tu troverai non dopo molte carte,
Che l'arte vostra quella, quanto puote,
Segue, come 'l maestro fa il discente:
Si che vostr'arte a Dio quasi è nipote.

I. Druck der Verse (ohne Titel und Datierung und ohne Beigabe des italienischen Textes, dafür nur: s. Dante XI, 98): Über Kunst und Altertum. 1827. VI [1], 122. [W. A. IV, 273.] — I. Druck der ganzen Briefstelle: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. 1834. IV. Teil. S. 199—201.

Diese zusammengehörenden Stellen (Nr. 28—31) geben Auskunft über die Entstehung der Verse „Von Gott dem Vater stammt Natur", die angeregt wurden durch die Beschäftigung mit Dante infolge der Übersetzung von Streckfuß. Das „beikommende Buch" (Nr. 30) ist eben Manzonis Trauerspiel „Adelchi", das 1822 erschienen war und von Goethe als Widmung an Streckfuß mit obigen Versen gesendet wurde. Vgl. am Anfang unseres Briefes: „Für Herrn Streckfuß lege gleichfalls ein Buch bei mit einigen Worten in Reimen und Prosa. Möge er das zu einem Andenken aufbewahren" (a. a. O. S. 197). Die früheren Briefstellen (Zelter an Goethe, 8.—10. Februar 1824 und Goethe an Zelter, 8. März 1824) beziehen sich dagegen auf das durch Ottilie bei der Rückkunft von ihrem Berliner Besuche überbrachte Berliner Taschenbuch für 1824, das von [illegible]
ein (schon 1805 zum erstenmal einzeln veröffent[illegible]
metrisches Gedicht in vier Gesängen „Ruth"
antwortete im Brief vom 29. August 182[illegible]
letzten Briefe vom 12. d., das Dein [illegible]

Dante betrifft, habe bei der Gelegenheit [Feier von Goethes Geburtstag in Zelters Mittwochgesellschaft] mitgeteilt und große Freude damit gemacht, indem Streckfuß Mitglied dieser Sozietät ist. Dabei bin ich befragt worden, ob Du wohl erlauben würdest, von diesen Deinen Worten einen öffentlichen Gebrauch zu machen, da diese Übersetzung von einem jungen Rezensenten (der Witte genannt wird) ohne Billigkeit angefochten wäre" (a. a. O. S. 203). Karl Witte (geb. 1800), berühmt als Jurist, Danteübersetzer und Danteforscher, hatte eine Rezension der Streckfußschen und Kannegießerschen Übersetzungen der Div. Com. schon 1825 im Lit. Konversationsblatt, Leipzig (Nr. 261) erscheinen lassen. Am 28. April 1827 meldet Zelter an Goethe: „Manzoni ist auch an Streckfuß besorgt, der sich mit seinem Danke an Dich selbst wenden mag" (a. a. O. S. 307), doch bezieht sich diese Stelle nicht auf die Sendung der „Adelchi", sondern auf die der „Opere poetiche di Alessandro Manzoni con prefazione di Goethe" (Jena 1827), wovon Goethe dem Freunde im Briefe vom 23.—25. März 1827 Mitteilung gemacht hatte, und worin auf S. XL—L der Einleitung von den „Adelchi" die Rede ist, deren Text nebst geschichtlicher Einleitung sich S. 123—250 findet. — Im Tagebuche finden wir am 21. April 1827 den Eintrag: „Herrn Professor Zelter nach Berlin, Manzoni und Medaillen" (W. A. XI, 48), und Zelter bestätigt am 28. April in dem eben schon zitierten Briefe: „Die Medaillen und Bücher sind vorgestern abend angekommen und die überschriebenen sogleich an ihre Bestimmung befördert" (a. a. O. S. 307). Später schickte Goethe an Streckfuß auch Manzonis „Promessi Sposi" mit einem Begleitbrief, vgl. unten Nr. 41. — Über den Inhalt des Gedichtes „Von Gott dem Vater stammt Natur" und sein Verhältnis zu Dante siehe unten im Kapitel II. Ein Hinweis auf dieselbe Dante-Stelle wurde im nächsten Jahre nochmals von Goethe verwendet, vgl. Nr. 40. Goethes Zählung ist übrigens ungenau, die zitierte Stelle beginnt mit Vers 97, nicht 98.

32. Tagebuch. 2. September 1826.

Diktierte einiges, auf Streckfußens Bemühungen im Übersetzen bezüglich... Dantes 12. Gesang. Original und Übersetzung.

33. Tagebuch. 3. September 1826.

Einiges über Dante diktiert.

34. Tagebuch. 4. September 1826.

Einiges zu Streckfußens Dante.

W. A. III. Abt. X, 237, 238.

35. Goethe an Zelter. Weimar, den 6. September 1826.

Was ich in bezug auf Dante beilege, lies erst mit Aufmerksamkeit! Hätte das, was ich anrege, unser guter Streckfuß vom Anfange seiner Übersetzung gleich vor Augen gehabt, so wäre ihm vieles, ohne größere Mühe, besser gelungen. Bei diesem Original ist gar manches zu bedenken; nicht allein was der außerordentliche Mann vermochte, sondern auch was ihm im Wege stand, was er wegzuräumen bemüht war; worauf uns denn dessen Naturell, Zweck und Kunst erst recht entgegenleuchtet. Besieh' es genau; wenn Du fürchtest, es möchte ihm weh tun, so erbaue Dich lieber selbst daraus und verbirg es. Indessen, da er gewiß einer neuen Auflage entgegen arbeitet, kann es ihm im ganzen und einzelnen beirätig sein.

... Einiges über Dante, nach vorhergängiger Überlegung Herrn Streckfuß mitzuteilen.

I. Druck: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Berlin 1834. IV. Teil. S. 212 f., 215.

36. Über Dante und Streckfuß' Übersetzung der Div. Com.

Als Beilagen zu dem Briefe
vom 6.—9. September 1826 an Zelter geschickt.[1])

Beilage 1.

Bei Anerkennung der großen Geistes- und Gemütseigenschaften Dantes werden wir in Würdigung seiner Werke sehr

---

[1]) Die Abweichungen des Druckes in der A. l. H. (XLVI, 279 ff.) vom obigen, an Zelter geschickten Texte werden hier unter A. l. H. angegeben. Der Abdruck der W. A. (XLII², 70 ff.) gibt die obige Fassung, der nur eine (hier an ihrem Orte mitgeteilte) Anmerkung aus einer der Handschriften beigefügt ist. Ferner teile ich aus den Lesarten der W. A. sachlich wertvolle Varianten mit aus den verschiedenen Handschriften, für deren Charakteristik und Beschreibung ich auf W. A. a. a. O. S. 288—290 verweisen darf. Varianten der Orthographie und Interpunktion lasse ich in A. l. H. wie in W. A. unberücksichtigt. — A. l. H. lautet der von Eckermann beigefügte Titel: Dante, W. A.: [Dante]. In A. [illegible] die Überschriften Beilage 1, 2, in A. l. [illegible] Die Eigennamen druckt A. l. H. [illegible] (f. Anerkennung); H.: Verdi[illegible]

gefördert, wenn wir im Auge behalten, daß gerade zu seiner Zeit, wo auch Giotto lebte, die bildende Kunst in ihrer
5 natürlichen Kraft wieder hervortrat. Dieser sinnlich-bildlich bedeutend wirkende Genius beherrschte auch ihn. Er faßte die Gegenstände so deutlich ins Auge seiner Einbildungskraft, daß er sie scharf umrissen wiedergeben konnte; deshalb wir denn das Abstruseste und Seltsamste gleichsam nach der
10 Natur gezeichnet vor uns sehen. Wie ihn denn auch der dritte Reim selten oder niemals geniert, sondern auf eine oder andere Weise seinen Zweck ausführen und sein Gestalten umgrenzen hilft. Der Übersetzer nun ist ihm hierin meist gefolgt, hat sich das Vorgebildete vergegenwärtigt und, was zu
15 dessen Darstellung erforderlich war, in seiner Sprache und seinen Reimen zu leisten gesucht. Bleibt mir dabei etwas zu wünschen übrig, so ist es in diesem Betracht.

September 1826. G.

37. Beilage 2.

Die ganze Anlage des Danteschen Höllenlokals hat etwas Mikromegisches und deshalb Sinneverwirrendes. Von
20 oben herein bis in den tiefsten Abgrund soll man sich Kreis in Kreisen imaginieren; dieses gibt aber gleich den Begriff eines Amphitheaters, das, ungeheuer wie es sein möchte, uns immer als etwas künstlerisch Beschränktes vor die Einbildungskraft sich hinstellt, indem man ja von oben herein alles bis
25 in die Arena und diese selbst überblickt. Man beschaue das Gemälde des Orcagna, und man wird eine umgekehrte Tafel des Cebes zu sehen glauben; die Erfindung ist mehr rhetorisch als poetisch, die Einbildungskraft ist aufgeregt, aber nicht befriedigt.

Z. 8 H.: nachzeichnen (f. wiedergeben). — Z. 9 H.: Abstrakteste (f. Abstruseste). — Z. 11 A. l. H. fehlt: selten oder. — Z. 14 H.: die Gestalten (f. das Vorgebildete). — 16/17 H.: Was für mich dabei zu wünschen übrig bleibt, beruht auf obiger Betrachtung (f. Bleibt — Betracht). — Z. 23 ff. die ganze Stelle: „vor die Einbildungskraft — befriedigt" hat erst nach mehrfachen, jedoch in der Hauptsache nur formal, nicht inhaltlich voneinander abweichenden Fassungen endgültig die obige Gestalt erhalten. Vgl. W. A. a. a. O. S. 291 f. — Z. 26 zu Orcagna druckt W. A. a. a. O. S. 71 folgende, aus H. 7 entnommene Anmerkung: Wo das hier gemeinte Bild in Kupfer zu finden, weiß ich nicht gerade jetzt anzugeben. — Z. 27 folgt A. l. H. nach „glauben": „statt eines Kegels einen Trichter. Die".

Indem wir aber das Ganze nicht rühmen wollen, so
30 werden wir durch den seltsamen Reichtum der einzelnen Lokalitäten überrascht, in Staunen gesetzt, verwirrt und zur Verehrung genötigt. Hier, bei der strengsten und deutlichsten Ausführung der Szenerei, die uns Schritt für Schritt die Aussicht benimmt, gilt das, was ebenmäßig von allen sinnlichen
35 Bedingungen und Beziehungen, wie auch von den Personen selbst, deren Strafen und Martern zu rühmen ist. Wir wählen ein Beispiel und zwar den zwölften Gesang.

Rauhfelsig war's da, wo wir niederklommen,
Das Steingehäuf' den Augen übergroß;
So wie ihr dieser Tage wahrgenommen
Am Bergsturz diesseits Trento, der den Schoß
5 Der Etsch verengte, niemand konnte wissen
Durch Unterwühlung oder Erdenstoß? —

Streckfuß. 1824. S. 126 u. 127 f.	Dante (ed. Fernow, Jena 1807. I, 55, 56).
1 Rauh war die Stelle, wo wir niederklommen,	Era lo loco, ove a scender la riva
Und meines Herzens Bangigkeit war groß,	Venimmo, alpestro, e per quel ch'iv'er'anco
Ob dessen, was ich dorten wahrgenommen.	Tal, ch'ogni vista ne sarebbe schiva.
4 Dem Bergsturz gleich bei Trento, der den Schoß	Qual' è quella ruina, che nel fianco
Der Etsch vordem dort ausgefüllt, entstanden	Di qua da Trento l'Adice percosse,
Durch Unterwühlung oder Erdenstoß;	O per tremuoto, o per sostegno manco:

Z. 33 H. 4: Lokalität (f. Szenerei). — Z. 34 H. 4: den nächsten (f. allen sinnlichen). — Z. 37 ff.: Die Texte von Streckfuß und Dante habe ich zum Vergleiche unten beigefügt. Ich gebe hier Varianten der übersetzten Verse nach früheren, zugunsten obigen Textes aufgegebenen Fassungen Goethes nach W. A. XLII², S. 292 f.:

Z. 2. Das — Augen: Des Steingerölls Verwirrung — Des Steingehäufs Verwirrung.
Z. 3. So — Tage: Wie ich dergleichen staunend — Wie ich dergleichen einmal — Wie ich dergleichen vormals.
Z. 5. verengte: bedrängte. — Niemand — wissen: sei er —
Z. 6. Durch Unterwühlung: Ob unterwühlet.

Von Felsenmassen, dem Gebirg' entrissen
Unübersehbar lag der Hang bedeckt,
Fels über Felsen zackig hingeschmissen,
10 Bei jedem Schritte zaudert' ich erschreckt.

So gingen wir, von Trümmern rings umfaßt,
Auf Trümmern sorglich; schwankend aber wanken
Sie unter meinem Fuß, der neuen Last.
Er sprach darauf: in düstersten Gedanken
15 Beschauest du den Felsenschutt, bewacht
Von toller Wut, sie trieb ich in die Schranken;

7	Wo man vom Berg, auf dem die Trümmer standen,	Che da cima del monte, onde si mosse,
	Am steilen Felsen keinen Pfad entdeckt,	Al piano è si la roccia discoscesa
	Der niederleite zu den eb'nen Landen;	Ch'alcuna via darebbe a chi su fosse.
10	So jener Felsenschlund, der mich erschreckt.	Cotal di quel burrato era la scesa:
28	So gingen wir, von Trümmern rings umfaßt,	Così prendemmo via giù per lo scarco
	Auf Trümmern durch den Paß, und öfters wichen	Di quelle pietre, che spesse moviensi
	Sie unter meinem Fuß der neuen Last.	Sotto i mie' piedi per lo nuovo carco.
31	Er sprach, da ich tiefsinnig hergeschlichen:	Io gia pensando, e quei disse: tu pensi
	Denkst du an diesen Felsenschutt, bewacht	Forse a questa rovina, ch'è guardata
	Von toller Wut, die meinem Wort gewichen?	Da quell' ira bestial, ch'io ora spensi.

Z. 7. Von — entrissen: Doch vom Gebirg, dem sich Gebirg entrissen — Denn vom Gebirg [aus: von der Höhe] dem sich Gebirg entwanden.

Z. 8. Unübersehbar – bedeckt: War sonst betretner Pfad weit überdeckt.

Nach Z. 10. Bis wir zum Blut-See endlich näherdrangen [Dante XII, 11: E'n su la punta della rotta lacca. — Streckfuß: Und auf dem Rand lag, wie wir weiter drangen].

Z. 12. wanken: wichen [wie Streckfuß].

Z. 14. Er — düstersten: Er sprach darauf in düster — Er aber sprach in düsteren — Er aber sah mich düster in.

Z. 16. sie — die: sie trieb ich aus den — sie trieb ich aus ohnmächtigen.

Allein vernimm: als in der Hölle Nacht
Zum erstenmal so tief ich abgedrungen,
War dieser Fels noch nicht herabgekracht:
20 Doch kurz vorher, eh der herabgeschwungen
Vom höchsten Himmel herkam, der dem Dis
Des ersten Kreises große Beut' entrungen,
Erbebte so die grause Finsternis,
Daß ich die Meinung faßte: Liebe zücke
25 Durchs Weltenall und stürz' in mächt'gem Riß
Ins alte Chaos neu die Welt zurücke.
Der Fels, der seit dem Anfang festgeruht,
Ging damals hier und anderwärts in Stücke.

34	Vernimm jetzt, als ich in der Hölle Nacht	Or vo' che sappi, che l'altra fiata
	Zum erstenmal so tief hereingedrungen,	Ch' io discesi quaggiù nel basso 'nferno,
	War dieser Fels noch nicht herabgekracht.	Questa roccia non era ancor cascata.
37	Doch kurz vorher, eh' Er, herabgeschwungen	Ma certo poco pria, se ben discerno,
	Vom höchsten Himmel, herkam, der dem Dis	Che venisse colui, che la gran preda
	So edler Seelen großen Raub entrungen,	Levò a Dite del cerchio superno,
40	Erbebte so die grause Finsternis,	Da tutte parti l'alta valle feda
	Daß ich die Meinung faßte, Liebe zücke	Tremò si, ch'io pensai, che l' universo
	Durchs Weltenall und stürz' in mächt'gem Riß	Sentisse amor, per lo quale è chi creda
43	Ins alte Chaos neu die Welt zurücke.	Più volte il mondo in Caos converso:
	Der Fels, der seit dem Anfang fest geruht,	Ed in quel' punto questa vecchia roccia
	Ging damals hier und anderwärts in Stücke.	Qui, ed altrove più, fece riverso.

Z. 17. Allein vernimm: Vernimm jetzt [wie Streckfuß].

Z. 17—21. Als — herkam fehlt in einer Handschrift (H^3) statt dessen: Als nun das große Maul [Inf. XII, 79 Quando s'ebbe scoperta la gran bocca. — Streckfuß: Als nun das große Maul sich offenbarte].

Z. 22. große Beut': edlen Raub [Streckfuß: großen Raub].

Zuvörderst nun muß ich folgendes erklären: Obgleich in meiner Original-Ausgabe des Dante, Venedig 1739, die Stelle: e quel bis schivo [sic!] auch auf den Minotaur gedeutet wird, so bleibt sie mir doch bloß auf das Lokal bezüglich; der Ort 5 war gebirgig, rauhfelsig (alpestro), aber das ist dem Dichter nicht genug gesagt; das Besondere daran (per quel ch' iv' er' anco) war so schrecklich, daß es Augen und Sinn verwirrte. Daher, um sich und andern nur einigermaßen genug zu tun, erwähnt er, nicht sowohl gleichnisweise als zu einem sinn- 10 lichen Beispiel, eines Bergsturzes, der, wahrscheinlich zu seiner Zeit, den Weg von Trento nach Verona versperrt hatte; dort mochten große Felsenplatten und Trümmerkeile des Urgebirges noch scharf und frisch übereinanderliegen, nicht etwa verwittert, durch Vegetation verbunden und ausgeglichen, sondern 15 so, daß die einzelnen großen Stücke hebelartig aufruhend durch irgend einen Fußtritt leicht ins Schwanken zu bringen gewesen. Dieses geschieht denn auch hier, als Dante herabsteigt.

Nun aber will der Dichter jenes Naturphänomen unendlich überbieten, er braucht Christi Höllenfahrt, um nicht allein 20 diesem Sturz, sondern auch noch manchem andern umher in dem Höllenreiche eine hinreichende Ursache zu finden.

Die Wanderer nähern sich nun mehr dem Blutgraben, der, bogenartig, von einem gleich runden ebenen Strande umfangen ist, wo Tausende von Kentaurn umhersprengen und ihr 25 wildes Wächterwesen treiben. Virgil ist auf der Fläche schon nah genug dem Chiron getreten, aber Dante schwankt noch mit unsicherem Schritt zwischen den Felsen; wir müssen noch einmal dahin sehen; denn der Kentaur spricht zu seinen Gesellen:

Z. 1—10 H. 4: Betrachte man wie der Dichter verfährt; er fängt nicht sowohl gleichnisweise [mit einem Gleichnis] als mit einem sinnlichen Beispiel an, eines Bergsturzes erwähnend (f. Zuvörderst — Bergsturzes). — Z. 3: In den Handschriften wechselt schivo mit dem richtigen schiva. — Z. 8—10 H. 5: Nun erinnert der Dichter [aus: Der Dichter erinnert], um nur einigermaßen sich genug zu tun, sich und seine Hörer an eine solche Naturerscheinung (f. Daher — Beispiel). — Z. 11 nach „hatte" in H. 6 wiedergestrichenes: ganz frisch und überraschend da lag. — Z. 15 H. 6: aufgelehnt (f. aufruhend). — Z. 15/16 H. 4: aufruhend leicht aus dem Gleichgewicht ins Schwanken zu bringen waren (f. aufruhend — gewesen). — Z. 22 A. l. H.: nunmehr (f. nun mehr).

„bemerkt: der hinten kommt, bewegt,
30 Was er berührt, wie ich es wohl gewahrte,
Und wie's kein Totenfuß zu machen pflegt."

Man frage nun seine Einbildungskraft, ob dieser ungeheure Berg- und Felsensturz im Geiste nicht vollkommen gegenwärtig geworden sei?

35 In den übrigen Gesängen lassen sich bei veränderter Szene eben ein solches Festhalten und Ausmalen durch Wiederkehr derselben Bedingungen finden und vorweisen. Solche Parallelstellen machen uns mit dem eigentlichsten Dichtergeist Dantes auf den höchsten Grad bekannt und vertraut.

40 Der Unterschied des lebendigen Dante und der abgeschiedenen Toten wird auch anderwärts auffallend, wie z. B. die geistigen Bewohner des Reinigungsortes (Purgatorio) vor Dante erschrecken, weil er Schatten wirft, woran sie seine Körperlichkeit erkennen.

Weimar, den 9. September 1826. G.

I. Druck: Werke, A. l. H. 1833. XLVI, 279—283. — W. A. XLII², 70—74. — In Briefform: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. 1834. IV. Teil. S. 215—220.

37 a. Paralipomenon zu 37.

Die ganze Anlage des Dantischen Höllenlokals hat etwas Mikromegisches, deshalb Sinneverwirrendes. Von oben herein bis in den tiefsten Abgrund Kreis in Kreisen zu denken, gibt gleich den Begriff des Amphitheaters, der etwas künstlich beschränkte. Behandlung des Orcagna. Umgekehrte Tafel des Cebes. Der Einbl. lästig. Nun aber der große Reichtum der einzelnen Lokalitäten.

I. Druck: W. A. XLII², 294.

Z. 29—31 gibt den Text von Streckfuß (Inf. XII, 80—82) ohne jede Abänderung. — Z. 33—34 H. 4: lebendig (f. gegenwärtig geworden). — Z. 38 H. 4: beleben den (f. machen uns mit dem). — Z. 39 H. 4: in uns (nach: „Dantes", jedoch wieder gestrichen). — Z. 39 fehlt A. l. H.: bekannt und. — Z. 41 H. 4 und 6: macht sich überall (f. wird auch anderwärts).

38. **Tagebuch. 10. September 1826.**

Professor Zelter, Tonkunsttabelle, Aufsätze wegen Dante.
W. A. III. Abt. X, 241.

Zu Nr. 32—38. Goethe legte diese Ausführungen über Dante, deren Entstehung und Absendung die Tagebuchnotizen genau verfolgen lassen, seinem am 9. September abgeschlossenen, am 10. abgeschickten Brief an Zelter bei, in welchem er noch „zum Überfluß" bemerkte, in der Rolle sei neben anderem enthalten: „Einiges über Dante, nach vorhergängiger Überlegung, Herrn Streckfuß mitzuteilen" (s. oben S. 29 Nr. 35). Über die Art dieser Mitteilung an Streckfuß hegte er selber Zweifel, wie aus Nr. 35 hervorgeht. Goethe muß übrigens auch noch an Streckfuß selbst geschrieben haben, vgl. Zelter an Goethe 2. Februar 1827: „Damit die Korrespondenz wieder in Fluß gerate, so will ich vors erste sagen, daß Geh. Regierungsrat Streckfuß mich seinen Brief von Dir lesen lassen" (Briefw. IV, 240). Ein Druck dieses Briefes ist mir nicht bekannt. Auch Goethe-Jahrbuch VIII, 131 weiß nichts Näheres darüber. — Welches der Orcagna damals zugeschriebenen Gemälde Goethe meint, ist unsicher (vgl. die Ausführungen oben S. 7 f. zu Nr. 5), doch dürfte höchst wahrscheinlich das Fresko der Cappella Strozzi in Sta. Maria Novella zu Florenz gemeint sein (Abb. bei Kraus, Dante, zw. S. 648 und 649), obgleich auch dies nicht eigentlich „trichterförmig" (die anschaulichste Bezeichnung für Dantes Inferno!) genannt werden kann. Dehio (Goethe-Jahrbuch VII, 263) denkt auch hier an Lasinios Kupfer der Campo-Santo-Fresken von Pisa, die ja Goethe seit 1818 (vgl. Tag- und Jahreshefte W. A. XXXVI, 147) bekannt waren; gerade die dortige Höllendarstellung entfernt sich aber durch den durch drei Vierteile des ganzen Bildes aufwachsenden Lucifer sehr beträchtlich von Dantes Schilderung, und ihr gleichmäßig breiter Aufbau kann erst recht nicht als ein „Trichter" charakterisiert werden. — Cebes (Kebes), einem Zeitgenossen des Sokrates, wurde eine (heute als der römischen Kaiserzeit angehörig betrachtete) Schrift „Pinax" (Gemälde) zugeschrieben, handelnd von den Seelen der Menschen vor ihrer Inkarnation im Leibe, von Charakter und Schicksal im Leben und Ausgang aus dem Leben. Herausgegeben von A. von Thieme, Berlin 1810. Goethe denkt wohl an die graphische Darstellung von Matthaeus Merian, Tabula Cebetis continens totius vitae humanae descriptionem, die er besaß (Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen I, 132, Nr. 282) und die mir leider nicht zugänglich war; sie ist sehr selten und fehlt in München auf der Staatsbibliothek, der Universitäts-

bibliothek und in der k. Graphischen Sammlung. — Über die Übersetzung und Goethes Änderungen am Texte von Streckfuß das Nähere in Kapitel II. Die von Goethe benutzte (mir nicht zugängliche) Ausgabe Dantes ist: La commedia tratta da quella che pubblicarono gli Accademici della Crusca l'anno 1595 con una dichiarazione del senso letterale [von P. Venturi]. Venezia G. B. Pasquali 1739. Großenteils ein Neudruck der Ausgabe Lucca 1732 (s. Koch, Catalogue of the Dante Collection by Fiske. 1900. I, 10). Doch mag er daneben auch Fernows Ausgabe (vgl. oben S. 9f. Nr. 8) beigezogen haben. Über Goethes Besitz an Danteliteratur siehe den Anhang zu diesem Kapitel. — Eine Erwähnung von Christi Höllenfahrt finden wir in Inf. IV, 52—61, Erwähnungen der durch das Erdbeben bei Christi Kreuzestod bewirkten unterirdischen Veränderungen in Inf. XXI, 106—114, XXIII, 133—138, XXIV, 19. — Die schattenlosen Seelen und ihr Erstaunen über den schattenwerfenden, weil in lebendiger Leiblichkeit wandelnden Dante werden im Purgatorio mehrfach erwähnt, besonders ausführlich XXVI, 4—24, ferner III, 88—91:

> Come color dinanzi vider rotta
> La luce in terra dal mio destro canto
> Si che l'ombr'era da me alla grotta,
> Ristaro e trasser se indietro alquanto

und V, 25—27:

> Quando s'accorser ch'io non dava loco
> Per lo mio corpo al trapassar de'raggi,
> Mutâr lor canto in un O lungo e roco.

Das erst neuerdings durch die W. A. bekannt gewordene Paralipomenon 37a gibt inhaltlich nichts Neues, stellt vielmehr einen ersten (eigenhändigen) Entwurf dar für das dann unter 37 am Anfang breiter Ausgeführte. Die Abkürzung Einbl. ist wohl mit Rücksicht auf den ausgeführten Text sicher in „Einbildungskraft“ [Dativ] aufzulösen (doch könnte man auch an Einblick [Nominativ] denken). — Im September des folgenden Jahres 1827 besuchte Streckfuß Goethe in Weimar und wurde sehr freundlich aufgenommen, vgl. Eckermanns Gespräche mit Goethe 27. September 1827 (III, 130f.) und Goethe an Zelter 29. September 1827. (Briefw. IV, 399f.)

39. Tagebuch. 25. September 1826.

Streckfußens Fegefeuer und Paradies Dantes... Nachts Terzinen.

W. A. III. Abt. X, 248, 249.

Die „Terzinen“ sind das Gedicht, das später den Titel erhielt „Bei Betrachtung von Schillers Schädel“ (I. Druck, ohne Titel: A. l. H. XXIII, 285 f. am Schlusse des 3. Buches von Wilhelm Meisters Wanderjahre), das auch im Tagebuch am 26. September 1826 und am 11. Januar 1827 erwähnt wird (W. A. III. Abt. X, 249, XI, 6). Vgl. Goethe an Zelter 24. Oktober 1827: „Die Reliquien Schillers sollst Du verehren, ein Gedicht, das ich auf ihr Wiederfinden al Calvario gesprochen.“ (Briefw. IV, 425.) Auf Grund dieser Briefstelle hat von der Hellen in der Jubiläums-Ausgabe I, 285 (vgl. S. 379) den alten schwerfälligen Titel ersetzt durch den bessern und von Goethe selbst herrührenden „Schillers Reliquien“. (Vgl. dazu auch W. A. III, 399.)

1827.

40. Fr. H. Jacobis auserlesener Briefwechsel in zwei Bänden. Weimar, den 9. April 1827.

Jacobi wußte und wollte gar nichts von der Natur, ja er sprach deutlich aus: sie verberge ihm seinen Gott. Nun glaubt er mir triumphierend bewiesen zu haben, daß es keine Naturphilosophie gebe; als wenn die Außenwelt dem, der Augen hat, nicht überall die geheimsten Gesetze täglich und nächtlich offenbarte! In dieser Konsequenz des unendlich Mannigfaltigen sehe ich Gottes Handschrift am allerdeutlichsten. Da lobe ich mir unsern Dante, der uns doch erlaubt, um Gottes Enkelin zu werben.

Von Gott dem Vater stammt Natur,
Das allerliebste Frauenbild;
Des Menschen Geist, ihr auf der Spur,
Ein treuer Werber fand sie mild.
Sie liebten sich nicht unfruchtbar:
Ein Kind entsprang von hohem Sinn.
So ist uns allen offenbar:
„Naturphilosophie sei Gottes Enkelin“.

S. Dante dell'Inferno, canto XI, 98.

I. Druck: Nachgelassene Werke. 1833. V (= A. l. H. XLV), 293 f. — W. A. XLII², 85.

Der Vers, auf den verwiesen wird, lautet: Vostr'arte a Dio quasi è nipote. Vgl. oben S. 27 f. zu 1826, Nr. 28—31, sowie

weiterhin in Kap. II die Ausführungen über die Verse „Von Gott dem Vater stammt Natur". — Das oben gegebene genaue Datum ist im ersten Bogen der von Schuchardts Hand gefertigten Niederschrift (Abschrift?) enthalten und bezieht sich möglicherweise nur auf den ersten längeren Teil des Aufsatzes, nicht aber auf den — vielleicht später entstandenen? — kürzeren zweiten Teil, der mit obigen Sätzen schließt, siehe W. A. XLII[2], 302. Das Dantegedicht Goethes haben „die Herausgeber des Nachlasses unberechtigterweise dem Ausatze angefügt", während sich Goethes Diktat des Textes mit dem bloßen Hinweis auf Dante begnügte. Ob der Aufsatz überhaupt als in Goethes Sinne vollendet gelten darf, bleibt fraglich. Vgl. W. A. a. a. O.

41. Goethe an Streckfuß. 19. Juli 1827.

Nur mit den wenigsten Worten begleite den ersten Teil eines mir eben zugekommenen Werkes, um solchen alsobald auf die Post zu bringen; die beiden andern habe selbst noch nicht gelesen.

Möge diese Arbeit unseres Mailänder Freundes dem Kenner italienischer Literatur ebenso wie mir zusagen und der Entschluß des Übersetzers von Dante meinen Wünschen zuvorkommen. In treuer Teilnahme mit I[hnen?] fortwirkend

Weimar, den 19. Jul. 1827. J. W. von Goethe.

I. Druck: Goethe-Jahrbuch VIII, 130.

Wie schon Ludw. Geiger (Goethe-Jahrb. VIII, 131) annahm, ist der Mailänder Freund Manzoni, das übersandte Buch der erste Band der „Promessi Sposi". Das Tagebuch Goethes verzeichnet unter gleichem Datum: „Herrn Geheimen Staatsrat Streckfuß nach Berlin, 1. Band Manzonis Roman". (W. A. III. Abt. XI, 87.) Zwei Tage später, 21. Juli 1827, schreibt Goethe an Knebel: „Schönstens grüßend übersende, was sich auf Manzoni bezieht [die Opere poetiche di Manzoni 1827 sind gemeint]. Wegen Adelchi darf ich auf S. XXX hinweisen. Das neue Werk: I promessi sposi. Storia milanese del seculo XVII, scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni in 3 Bänden, habe gelesen, so mit Rührung wie mit Bewunderung, auch dem schließlichen Dafürhalten, daß es sich neben dem Besten, was das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat und hervorbringen wird, einen ehrenvollen Platz behaupten wird" (Briefwechsel Goethes mit Knebel, Leipzig 1851, II, 378), eine Prophezeiung, die sich erfüllt hat.

42. Tagebuch. 12. Oktober 1827.

Professor Wolf brachte mir einen Brief von Adolf Wagner aus Leipzig. Erzählte von seinen Bemühungen mit den Gedichten Dantes.

W. A. III. Abt. XI, 124.

Von Gottlob Heinrich Adolf Wagner (1774—1835) war schon 1806 in Leipzig erschienen: „Zwei Epochen der modernen Poesie in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland, dargestellt von Adolf Wagner", in dem sich jedoch keinerlei Vergleichung der im Titel genannten italienischen und deutschen Dichter untereinander findet. Zeitlich näher liegt sein im Vorjahr erschienenes Werk: Il Parnasso italiano ovvero i quattro Poeti celeberrimi italiani. Lipsia, Ernesto Fleischer 1826, das auf die Widmung „Al principe de' Poeti Goethe" ein längeres Widmungsgedicht in italienischen Terzinen folgen läßt und dann im Texte la Divina Commedia, le Rime di Francesco Petrarca, l'Orlando furioso und la Gerusalemme liberata abdruckt, jedes Werk einzeln paginiert und mit eigener Einleitung. Goethes Dankbrief für Widmung und Übersendung des Buches trägt das Datum 29. Oktober 1827 und ist gedruckt bei Wold. von Biedermann, Goethe und Leipzig 1865. II, 328f. Goethe spricht darin von seinem „freudigen Dank für die herrliche Gabe"; auch sandte er einen seit langen Jahren in seinem Gebrauche befindlichen silbernen Becher mit neu eingravierter Widmung als Gegengeschenk. — Über Adolf Wagner, den Onkel Richard Wagners, vgl. W. von Biedermann a. a. O. S. 326—330, Glasenapp, Der Oheim Richard Wagners, in den Bayreuther Blättern VIII, 197—227, und Max Koch, Richard Wagner. Berlin 1907. I, 90—99. — Wagners Einleitung zu Dante (Saggio sopra Dante Alighieri) umfaßt S. III—XXIII, ist übrigens in einem bitterbösen Deutsch-Italienisch geschrieben, über das sich Platen mit Recht lustig macht. Dieser, dem eine solche „ganze Bibliothek mit einem einzigen Bande" wegen des in Italien bandweise berechneten Bücherzolles besonders bequem war (Brief an Fugger, Sorrent, 16. September 1827, G. W., Leipzig 1853, VII, 43f.) äußert sich demselben Freunde gegenüber (Rom, 21, April 1828, a. a. O. S. 116f.) über Adolf Wagners Vorberichte: „Sie sind in einem Italienisch geschrieben, das aus den gewagtesten Germanismen und alten schlechtgewählten Lexikonausdrücken zusammengestoppelt ist, voll der gröbsten grammatikalischen Schnitzer, so daß ein Italiener kaum einen einzigen Perioden verstehen würde" usw. (Ich verdanke diesen Hinweis dem Herausgeber von Platens Werken, Herrn Bibliothekar Dr. G. Wolf in München).

1828.

43. Tagebuch. 6. August 1828.

Gelesen ... Prinz Johann, Übersetzung der ersten Gesänge des Dante.

W. A. III. Abt. XI, 256.

44. Goethe an Kanzler von Müller. 7. August 1828.

Auf die Übersetzung des Dante Bezügliches wäre ich im Augenblick verlegen etwas auszusprechen; man hat den großen Fehler begangen, daß man die Noten unmittelbar untern Text setzte. Kaum ließ man sich in jene düstre, trübe, furchtbare Stimmung, in jenes Nächtliche, Gräuliche wider Willen hineinziehen, so reißen uns die Noten wieder ans Tageslicht historisch-politisch, kritisch-ästhetischer Aufklärung und zerstören jene mächtigen Eindrücke ganz und gar. Es klingt wunderlich! Aber ich habe diese zehn Gesänge zweimal gelesen und bin nicht zum Wiederanschauen des Gedichtes gelangt, das mir sonst schon so bekannt ist; immer schieben sich meiner Einbildungskraft die Noten unter. Die Händel der Guelfen und Gibellinen in ihrer leidigen Wirklichkeit verderben mir den Spaß, bösartige Menschen so recht aus dem Grunde gepeinigt zu sehen. Sagen Sie niemanden nichts hiervon. Die Übersetzung könnte mir ganz angenehm sein, auch läßt sich zu guter Stunde darüber was Freundliches sagen und jener Naevus [Fleck, eigentlich Muttermal] nur beiher bemerkt werden, der alsdann bei weiterer Fortsetzung vermieden und zuletzt, bei Herausgabe des Ganzen, woran es doch auch nicht fehlen wird, völlig beseitigt werden. [sic.; es fehlt „kann".]

Goethe-Jahrbuch II, 347 f.

45. Goethe an Kanzler von Müller. 1. September 1828.

Über den Dante des Prinz Johann Hoheit bin ich nicht im Stande gegenwärtig ein Wort zu sagen. Erst haben mich die unglücklichen Noten vom Gedicht und dessen Übertragung abgewendet, sodann aber gestehe aufrichtig, ich möchte einem so werten und würdigen Prinzen, dessen Gedicht an Herrn von Fritsch schon mit Vergnügen und Anteil gelesen, gern etwas sagen, was sich auch eigentlich individuell auf ihn be-

züge, und dazu werden Sie am besten beitragen können, wie Sie denn auch wohl mein Zaudern am allerglücklichsten bevorworten werden.

Goethe-Jahrbuch II, 360.

Die Übersetzung der „Hölle“ von König Johann von Sachsen, um die es sich im Tagebuch und in diesen beiden Briefen (Nr. 43—45) handelt, erschien für die Öffentlichkeit erst 1839. Aber Goethes Ausführungen beziehen sich auf den ersten Privatdruck, der bloß zu Geschenken bestimmt war und den Titel trägt: Dantes Göttliche Komödie metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes. I. Teil. 1. Die Hölle, 1.—10. Gesang. Dresden 1828. — Der schön ausgestattete, in vornehmem Quart gehaltene Druck von 1839 (Dresden und Leipzig) ist zwar auf dem Titelblatt als „zweite vermehrte Auflage“ bezeichnet, aber im Vorwort heißt es (S. II f.) ausdrücklich: „Die erste Ausgabe des auf diese Weise zutage gekommenen Inferno hatte ich bloß zur Verteilung an einige Bekannte veranstalten lassen. Da dieselbe jedoch nicht ganz ohne Beifall blieb, so wage ich es nunmehr, diese zweite Auflage dem größeren Publikum zu übergeben.“ Die Anmerkungen begleiten auch hier den Text Seite für Seite; Kanzler Müller hat also den diesbezüglichen Tadel Goethes dem Fürsten nicht übermittelt, oder dieser hat ihn nicht beachtet. — Goethe besaß laut freundlicher Mitteilung aus dem Goethe-National-Museum den ersten Privatdruck, der ihm wohl durch Kanzler von Müllers Vermittlung zugekommen war. Daß Goethe diese ersten 10 Gesänge zweimal durchgelesen hat und zwar (wenigstens das eine Mal) am 6. August, geht aus Nr. 43 und 44 hervor.

46. Gespräch mit Eckermann. 20. Oktober 1828.

„. . . Man muß etwas sein, um etwas zu machen. Dante erscheint uns groß, aber er hatte eine Kultur von Jahrhunderten hinter sich . . . “

I. Druck: Gespräche mit Goethe. Von Joh. Peter Eckermann. 1836. II. Teil. — Goethes Gespräche ed. Biedermann VI, 354.

1829.

47. Tagebuch. 3. August 1829.

Fing an, Flaxmans Lectures on Sculpture zu lesen.

W. A. III. Abt. XII, 105.

Von dem Bildhauer John Flaxman, dessen Dante-Illustrationen Goethes Interesse schon 1799 infolge A. W. Schlegels Besprechung erregt hatten (s. oben S. 5 f. Nr. 3), erschienen nach seinem Tode († 1826) erst unter dem Titel: Lectures on Sculpture... With a brief memoir of the Author, London 1828, Vor lesungen, die er an der kgl. Akademie zu London gehalten hatte. Nur in dem als Einleitung gegebenen brief memoir sind (S. XVII) seine Dante-Publikationen erwähnt. Goethe könnte also höchstens beim Beginne seiner Lektüre, die er an den beiden folgenden Tagen fortsetzte, auch an Dante erinnert worden sein.

48. Italienische Reise. III.

Zweiter Römischer Aufenthalt vom Juni 1787 bis April 1788.

Bericht. Juli.

[Über die wenig angenehmen Literaturgespräche beim Grafen Fries.]

Viel schlimmer aber war es, wenn Dante zur Sprache kam. Ein junger Mann von Stande und Geist und wirklichem Anteil an jenem außerordentlichen Manne nahm meinen Beifall und Billigung nicht zum besten auf, indem er ganz unbewunden versicherte: jeder Ausländer müsse Verzicht tun auf das Verständnis eines so außerordentlichen Geistes, dem ja selbst die Italiener nicht in allem folgen könnten. Nach einigem Hin- und Widerreden verdroß es mich denn doch zuletzt, und ich sagte: ich müsse bekennen, daß ich geneigt sei, seinen Äußerungen Beifall zu geben; denn ich habe nie begreifen können, wie man sich mit diesen Gedichten beschäftigen möge. Mir komme die Hölle ganz abscheulich vor, das Fegefeuer zweideutig und das Paradies langweilig; womit er sehr zufrieden war, indem er daraus ein Argument für seine Behauptung zog: dies eben beweise, daß ich nicht die Tiefe und Höhe dieser Gedichte zum Verständnis bringen könne. Wir schieden als die besten Freunde; er versprach mir sogar einige schwere Stellen, über die er lange nachgedacht und über deren Sinn er endlich mit sich einig geworden sei, mitzuteilen und zu erklären.

I. Druck: Werke. Ausgabe letzter Hand. 1829. XXIX, 54. W. A. XXXII, 52 f. (vgl. S. 378 f., wonach die Niederschrift entweder in den April 1828 oder zwischen den 18. Februar und 17. Juli 1829 fällt).

Von den Originalaufzeichnungen aus Italien ist für diese Zeit bekanntlich wenig erhalten. Die Tagebücher fehlen (abgesehen von einer kurzen Notiz aus Pozzuoli vom 19. Mai) vom Mai 1787 bis zum Januar 1790 ganz; die Briefe an Frau von Stein, Herders, den Herzog und Kayser vom Juni und Juli 1787 (W. A. IV. Abt. VIII, 229—238) geben keinen Anhalt für die obige, deutlich ironisch gefärbte Schilderung. Dagegen vgl. Paralip. 32 (W. A. XXXII, 465 f.), wo unterm Juli „Graf Fries", und Paralip. 38 (ebda. S. 477), wo unterm 18. Juli „Graf Fries, Abbate Casti" angeführt sind. Ebenso Paralip. 39 (ebda. S. 485).

49. Aufnahme in die Gesellschaft der Arkadier.

Zwar hatten die werten Schäfer, im Freien auf grünem Rasen sich lagernd, der Natur hierdurch näher zu kommen gedacht, in welchem Falle wohl Liebe und Leidenschaft ein menschlich Herz zu überschleichen pflegt; nun aber bestand die Gesellschaft aus geistlichen Herren und sonstigen würdigen Personen, die sich mit dem Amor jener römischen Triumviren nicht einlassen durften, den sie deshalb ausdrücklich beseitigten. Hier also blieb nichts übrig, da dem Dichter die Liebe ganz unentbehrlich ist, als sich zu jener überirdischen und gewissermaßen platonischen Sehnsucht hinzuwenden, nicht weniger ins Allegorische sich einzulassen, wodurch denn ihre Gedichte einen ganz ehrsamen eigentümlichen Charakter erhalten, da sie ohnehin ihren großen Vorgängern Dante und Petrarch hierin auf dem Fuße folgen konnten.

Diktat vom 29. April 1829. — I. Druck: Werke A. l. H. 1829. XXIX, 223. — W. A. XXXII, 218 (vgl. S. 378).

Vgl. Tageb. 29. April 1829: „Meine Aufnahme in die Arcadia und eine Einleitung diktiert" (W. A. III. Abt. XII, 60). Die von Goethe irrtümlich in den Januar 1788 verlegte Aufnahme (vgl. auch Paralip. 31, 32, W. A. XXXII, 464, 467) fand schon ein Jahr früher, am 4. Januar 1787, statt: Brief an Fritz von Stein 4. Januar 1787 (W. A. IV. Abt. VIII, 114f.). Das „Tagesregister einer italienischen Reise 1786 September bis 1788 Juni" (Paralip. 38 a. a. O. S. 471 f.) erwähnt schon am 7. Dezember 1786: „In der Arcadia". — Daß eine platonische Liebesdichtung, deren kennzeichnende Eigenschaften Allegorie und Ehrsamkeit sind (was hier auf den Kreis der Arkadier sich beziehend doch kaum anders als ironisch = Verschnörkelung und Philistrosität zu verstehen ist) einem Dante und

Petrarca auf dem Fuße folge, ist allerdings eine merkwürdig oberflächliche Auffassung dieser beiden großen Liebesdichter und ihrer unsterblichen Gesänge zu Ehren Beatrices und Lauras.

1830.

50. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.

Vierter Teil. Zwanzigstes Buch.

Durch eine gewisse Naturanlage und Übung gelang mir wohl ein Umriß, auch gestaltete sich leicht zum Bilde, was ich in der Natur vor mir sah; allein es fehlte mir die eigentliche plastische Kraft, das tüchtige Bestreben, dem Umriß Körper zu verleihen durch wohlabgestuftes Hell und Dunkel. Meine Nachbildungen waren mehr ferne Ahnungen irgend einer Gestalt, und meine Figuren glichen den leichten Luftwesen in Dantes Purgatorio, die, keine Schatten werfend, vor dem Schatten wirklicher Körper sich entsetzen.

I. Druck: Nachgelassene Werke. 1833. VIII (= A. l. H. XLVIII), 171. — W. A. XXIX, 169 f.

Die Datierung „1830“ beruht auf der von Johns Hand gefertigten Aufschrift auf dem Manuskriptband im Goethe-Archiv (W. A. XXIX, 197). — Zur Sache vgl. die Anmerkung zu 1826, Nr. 32—38 (S. 37), wo auch zwei der wichtigsten einschlägigen Stellen Dantes im Wortlaute zitiert sind. In der obigen Stelle handelt es sich um Goethes Zeichnen.

?

51. Zur „Metamorphose der Pflanzen“. Poetische Metamorphosen.

... Welche Fabeln sind die ältesten dieser Art?

Bei Ovid ist die Analogie der tierischen und menschlichen Glieder im Übergang trefflich ausgedrückt. Dante hat eine höchst merkwürdige Stelle dieser Art.

I. Druck: W. A. II. Abt. VI, 361.

52. Dazu Paralip. 6 (ebda. XIII, 8), wo ebenfalls Ovid und Dante als Glieder der „Geschichte der Lehre der Metamorphose“ zweimal auf demselben Blatt verzeichnet sind.

Auch diese Erwähnungen Dantes beziehen sich auf die von alters her berühmte Schilderung der Verwandlung der Florentiner Agnello und Buoso in Schlangen und umgekehrt Inf. XXV, 43—141. Vgl. oben S. 16 f. Nr. 17.

Anhang zum ersten Kapitel.

In Goethes Besitz befanden sich folgende **künstlerische Darstellungen**, die sich auf Dante beziehen:

a) **Stiche und Radierungen:**

1. **Giorgio Barbarelli,** gen. **Giorgione** [?], Porträt Dantes. (Schuchardt I, 39.)
2. **Alessandro Sabatelli,** 2 Bl. Darstellungen aus Dantes Hölle: Pfuhl der Verdammten und Charon daemonius, die Verdammten überfahrend. (ebda. S. 82.)
3. **Stefano Tofanelli,** Danti Alighieri, Brustbild, gest. von R. Morghen. (ebda. S. 96.)
4. **Joseph Anton Koch,** 2 Bl. Darstellungen aus der Göttlichen Komödie [der Nachen Charons, Dante von Nessus durch den Blutstrom getragen]. (ebda. S. 129.) Vgl. oben S. 19f. Nr. 20.
5. **John Flaxman,** Umrisse zu Dantes Hölle. 38. Blatt. (ebda. S. 219.) Vgl. oben S. 5f., 12, Nr. 3, 11.
6. **Peter von Cornelius,** Umrisse zu Dantes Paradies, Text von J. Döllinger. (ebda. S. 219.) Vgl. oben S. 14f. zu Nr. 14.

b) **Plastik.**

Dantes [sog.] Totenmaske. (ebda. II, 343.) Vgl. oben S. 18 zu Nr. 19 und 19a.

c. **Münzen und Medaillen.**

Danthes Florentinus. (ebda. II, 64.) Vgl. oben S. 23f. zu Nr. 25.

In Goethes Besitz befanden sich laut freundlicher Mitteilung aus dem Goethe-National-Museum nach dem dort verwahrten Catalogus Bibliothecae Goetheanae von Kräuter (fortgeführt bis zum Jahre 1828) und dem im Jahre 1903 von Herrn Geh. Hofrat Dr. Ruland aufgestellten Katalog der italienischen Literatur in Goethes Bibliothek folgende **Ausgaben und Übersetzungen Dantes,** sowie **Werke über Dante:**

Dante, la Comedia. Venezia 1739. 3 Bde. (Opere T. 1—3.) Vgl. oben S. 37 zu Nr. 32—38.

Monarchia. Coloniae [Allobrogum = Genf) 1740.

Il Convito; la Vita nuova (Opere T. 1, 2). Venezia 1741. 2 Bde.

La Divina Commedia, ed. Fernow. Jena 1807. 3 Bde. Vgl. oben S. 9 f. Nr. 8.

La Vita Nuova e le Rime, ed. G. G. Keil. Chemnitz 1807 (Kräuter „1810"). 1 Bd.

Das neue Leben, übersetzt von Fr. von Oeynhausen. Leipzig 1824. 1 Bd.

Die göttliche Komödie, übersetzt und erläutert von K. Streckfuß. Halle 1824—1826. 3 Bde. Vgl. oben S. 20 und 28—37 Nr. 21 und 32—38.

Die göttliche Komödie, I. Teil. Die Hölle 1.—10. Gesang, übersetzt von Philalethes. o. O. u. J. [1828]. Vgl. oben S. 41 f. Nr. 43—45.

La divine Comédie, traduite en vers français par A. Deschamps. Paris 1829. 1 Bd. (mit der Widmung: à l'illustre Goethe son très-humble admirateur Antoine Deschamps).

Bernhard Rudolph Abeken, Beiträge für das Studium der Göttlichen Komödie Dante Alighieris. Berlin und Stettin. 1826. 1 Bd. Vgl. oben S. 25 Nr. 26.

Zweites Kapitel.

Goethes Beziehungen zu Dante dargestellt auf Grund der vorliegenden Äußerungen Goethes.

Zum überhaupt ersten Male wird Dante von Goethe genannt in der Cellini-Übersetzung von 1796 (Nr. 1, 2), die erste selbständige Erwähnung findet sich in dem Diktat über die Flaxmanischen Kupfer von 1799 (Nr. 3). Wenigstens ist es mir nicht gelungen, eine frühere aufzufinden; auch aus den Briefen aus Italien, soweit sie erhalten sind, ergibt sich nichts. Die bekannte Stelle im dritten Bande der „Italienischen Reise" (Nr. 48) stammt in der Niederschrift erst aus dem Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, und falls eine aus römischer Zeit herrührende Aufzeichnung zugrunde lag, ist sie verloren gegangen oder mit anderen Materialien von Goethe vernichtet worden.

Immerhin darf für die Jahre in Italien, und am ehesten wohl für die römischen Aufenthalte, eine Beschäftigung Goethes mit dem größten Dichter des Landes, das er so liebte und nun in Muße von allen Seiten auf sich wirken ließ, mit einiger Sicherheit angenommen werden. Auch mag bei Goethes Umgang mit Leuten aus allen Schichten des Volkes, das Zitate aus der Div. Com. so gern im Munde führt und die großen Namen seiner Vergangenheit bei jeder Gelegenheit auszusprechen liebt, ihm auch Dantes Name öfter ans Ohr geklungen haben. Möglicherweise hat er schon bei seinen frühen italienischen Studien in den Frankfurter Knabenjahren von dem Dichter gehört oder ihn in der Hand gehabt; irgendwelchen Nachklang oder gar ein unmittelbares Zeugnis dafür, wie es für die frühe

Beschäftigung mit Tasso in dem reizvollen Knabenmärchen „Der neue Paris“ gegeben ist, wüßte ich allerdings nicht anzuführen. Auch ist nicht zu vergessen, daß in jenen Jahrzehnten Dante auf dem von Frankreich beherrschten Weltmarkte der Literatur recht wenig galt und in Deutschland noch fast unbekannt war.[1]) Ebensowenig ist für die Sturm- und Drangzeit des jungen Goethe irgendwelche Berührung mit Dante wahrscheinlich, so weit er auch damals nach allen Seiten ausgriff, und soviel Neues ihm Herder aus fremder Völker Dichtung aufschloß. Aber Herder kannte damals selber Dante so gut wie gar nicht und scheint ihm auch später niemals näher getreten zu sein.

In reichem Maße hatte sich dem Straßburger Studenten die Prophezeiung erfüllt, die ihm am ersten Tage seines dortigen Aufenthaltes sein biblisches Merkbüchlein gegeben hatte: „Mach den Raum deiner Hütte weit und breite aus die Teppiche deiner Wohnung, spare seiner nicht. Dehne die Seile lang und stecke die Nägel fest. Denn du wirst ausbrechen zur Rechten und zur Linken.“[2]) Aber in das Reich jener erhabensten Dichtung Italiens, die der Name Dantes überleuchtet, hatten ihn seine Ausfälle zur Rechten und zur Linken noch nicht geführt. Und darf ich hier schon ein Ergebnis vorausnehmen, so ist zu sagen: völlig heimisch ist Goethe in diesem Reiche überhaupt nie geworden. Vielleicht läßt sich sogar diese Beobachtung verallgemeinern zu dem Satze, daß Goethe zu wirklichem innerem Eigentum und Erlebnis nur diejenigen Dichtungen fremder Völker und ferner Zeiten geworden sind, welche er, wie die der Antike (Homer und die Tragiker) und des Orientes (die Bibel), wie Shakespeare und das Volkslied, schon in stürmender Jugend begeistert in sich aufgenommen hat, so lang er auch später noch seine Seile gedehnt hat und

---

[1]) Herm. Oelsner, Dante in Frankreich, Berlin 1898. S. 34 ff. — Arturo Farinelli. Voltaire et Dante. In Kochs Studien zur vergleich. Literaturgeschichte Bd. VI. 1906. — E. Sulger-Gebing, Dante in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts bis zum Erscheinen der ersten vollständigen Übersetzung der Div. Com. (1767/69) in Zeitschr. für vergl. Lit.-Gesch. N. F. IX, 457 ff. X, 81 ff.

[2]) Vgl. Bielschowsky, Goethe I, 98, 142.

so klar auch das Weltreich der Literatur vor dem alles überschauenden Auge des alten Dichters lag.

Nicht unwichtig erscheint mir, daß Goethe schon in seiner Übersetzung des Benvenuto Cellini, wo dieser Dante erwähnt, sich nicht mit der einfachen, wörtlichen Übertragung begnügt, sondern einen kurzen Satz einfügt, der die Dunkelheit des Dichters betont (Nr. 2). Es handelt sich allerdings dabei um eine besonders schwer verständliche Stelle, die Cellini mit burschikosem Dreinfahren aus dem Französischen erklären will. Aber der Vorwurf der Schwerverständlichkeit und wohl auch der absichtlichen Dunkelheit ist von früh an vielfach gegen den gewaltigen Schilderer der drei Ewigkeitsreiche erhoben worden und bildet eine immer wiederkehrende Waffe im Rüstzeug seiner Gegner; selbst die Anhänger leugnen diese Eigenschaft nicht, sondern trachten nur danach, die Tiefe und Bedeutsamkeit solcher Stellen ins rechte Licht zu setzen und dadurch den Tadel nicht nur zu entkräften, sondern im Gegenteil zu einem Lobe zu verwandeln. Bei Goethe kehrt die Klage darüber öfters wieder (vgl. Nr. 22, 25, 35, 36, 48).

Schon das folgende Zeugnis (Nr. 3) führt uns in die Einflußsphäre der älteren Romantik. Durch August Wilhelm Schlegel hatte Goethe die Flaxmanschen Illustrationen zu Dante (mit denen zu Äschylus und Homer) zur Ansicht erhalten; von seiten der bildenden Kunst her wurde er, wie später öfters, so auch diesmal zu Dante geführt (vergl. Nr. 5, 10, 13, 14, 19, 20, 25. Auch die im Anhang zu Kap. 1 aufgezählten, auf Dante bezüglichen künstlerischen Darstellungen im Besitze Goethes sind in diesem Zusammenhange beachtenswert). Nun ist gewiß die bis vor kurzem herrschende Annahme einer allgemeinen genauen Bekanntschaft der Romantiker mit Dante sehr einzuschränken und auf Bernhardis Zeugnis Gewicht zu legen, der in seinen Jugenderinnerungen schreibt: „Zu den Dingen, welche die romantische Schule vorzugsweise verehrte, ja geradezu an die Spitze aller Schöpfungen der Genies zu stellen pflegte, gehörte vor allem auch Dantes großes Gedicht. Die sehr große Mehrzahl der Jünger dieser Schule verehrte den Gibellinischen Sänger des 14. Jahrhunderts aber ganz und gar auf Treu und Glauben: gelesen

hatten sie ihn nicht, meine Mutter so wenig als z. B. Ludwig Tieck, der in seinem „Zerbino“ meint, Dante habe „zur Glorie der katholischen Religion“ gesungen.“[1]) Gerade August Wilhelm Schlegel aber trifft dies Urteil nicht, er kannte Dante genau[2]) und hatte damals schon in einer Reihe von Zeitschriften Aufsätze über Dante und ausgiebige Übersetzungen aus der Divina Commedia veröffentlicht.[3]) Besonders seine Aufsätze und Übertragungen in den „Horen“ von 1795 mußten ja auch Goethe genau bekannt sein, und ihn wieder auf Dante hingewiesen haben. Trotzdem erscheint Goethes Beschäftigung mit ihm in diesen Jahren keine nennenswerte, wenigstens soweit sie durch solche unmittelbare Zeugnisse belegt ist; ob und inwieweit sie sich stärker durch Anklänge im eignen Schaffen erweisen läßt, werden wir im III. Kapitel sehen. Auch der Vergleich des Vermehrenschen Almanachs mit „einer Art Purgatorio“ (Nr. 4), der Hinweis auf Dante bei der Erwähnung Orcagnas (Nr. 5) haben wenig Gewicht.

Erst im Jahre 1805 findet Goethe zum ersten Male Worte vollen, in keiner Weise mehr eingeschränkten Lobes für den italienischen Dichter (Nr. 6). Er nennt Dante ein „außerordentliches Genie“, er rechnet die Ugolino-Terzinen zum „Höchsten, was die Dichtkunst hervorgebracht“, er erkennt feinsinnig gerade in der Kürze der Schilderung, im „Lakonismus“ des Ausdrucks die entscheidenden Wirkungsmittel, um das Grausige des Hungers und der Verzweiflung in noch künstlerischer Weise restlos zu bewältigen. Aber auch hier entfernt sich Goethe in nichts von der damals allgemein gültigen Ansicht. Denn in Italien wie in Deutschland erfreute

---

[1]) Aus dem Leben Theodor von Bernhardis. I. Jugenderinnerungen. Leipzig 1893, S. 148. Bernhardis Mutter war Sophie Tieck, die Schwester des Dichters.

[2]) Sulger-Gebing, A. W. Schlegel und Dante in: Germanistische Forschungen, Hermann Paul zum 17. März 1902, S. 99—134.

[3]) 1791 in Bürgers „Akademie der schönen Redekünste“, 1794 in W. G. Beckers „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen“, 1795 in Schillers „Horen“ und in der „Leipziger Monatsschrift für Damen“, 1796 u. 1797 in W. G. Beckers „Erholungen“, 1797 in W. G. Beckers „Tas[illegible] geselligen Vergnügen“.

sich die Ugolino-Episode (ebenso und mehr noch als die der Francesca da Rimini) der denkbar höchsten Wertschätzung, und August Wilhelm Schlegels Worte darüber: „ein Wunder der Leidenschaft und des Pathos“ und „eine von den Darstellungen, die eigentlich weit über die Sphäre der Poesie hinauswirken, weil menschliches Gefühl die einzige Bedingung ist, um aufs tiefste von ihr erschüttert zu werden“[1]) dürfen hier als typisch für die allgemeine Auffassung wiederholt werden. Die Ugolino-Episode lag damals schon in zahlreichen Übersetzungen deutsch vor, so teilweise von Bodmer (1741), vollständig von Moses Mendelssohn (1758), Meinhard (1763), Johann Georg Jacobi (1764), Bachenschwanz (1767), Jagemann (1780), A. W. Schlegel (1794), Karl Edmund (1803), und August Bode (1803).[2]) Goethe selbst bezeichnet noch fast zwanzig Jahre später (18. November 1824) im Gespräche mit Kanzler von Müller den Ugolino als eine jener „genialen Kunstschöpfungen“, die selber wieder „ein Teil der Natur“ werden und so von spätern Dichtern „so gut wie jede andere Naturerscheinung“ zu benutzen seien (Nr. 23). Jenes erste uneingeschränkte Lob Dantes durch Goethe von 1805 wiederholt sich dann, nachdem in der Zwischenzeit nur zwei gelegentliche, für das Urteil über den Italiener belanglose Erwähnungen (Nr. 7, 8) zu verzeichnen sind, Anfang 1808 in sehr verstärktem Maße in einem Gespräche mit Riemer (Nr. 9). Die hier berichtete Äußerung Goethes ist sehr auffallend, und die gleichwertende Nebeneinanderstellung von Homer, Äschylos, Sophokles mit Dante, Ariost, Calderon und Shakespeare wäre fast geeignet, Zweifel an der Echtheit zu erwecken, stünde nicht Riemers Glaubwürdigkeit unangreifbar fest und gäbe nicht der Ausdruck „in mehr oder minder geschmeidigem Stoff“ doch wieder einen Anhalt für Rangunterschiede unter den Genannten. Jedenfalls berührt auch diese merkwürdige Zusammenstellung ganz und gar romantisch und erinnert etwa an Tieck, der im „Prinz Zerbino“ Dante, Cervantes, Shake-

---

[1]) Im Aufsatz über Flaxman, Athenäum 1799, II, S. 211 f. Vgl. Sulger-Gebing, A. W. Schlegel und Dante a. a. O. S. 127.

[2]) Näheres über alle vor 1770 erschienenen Übersetzungen in meinen Ausführungen darüber, Zeitschr. für vergl. Lit.-Gesch. N. F. IX, 471 ff. (Bodmer) und X, 31 ff.

speare und Goethe als „die heiligen Vier, die Meister der neuen Kunst“,[1]) oder an Friedrich Schlegel, der in einem Athenäumsfragment Dante, Shakespeare und Goethe zusammenstellt als „den großen Dreiklang der modernen Poesie, den innersten und allerheiligsten Kreis unter allen engeren und weiteren Sphären der kritischen Auswahl der Klassiker der neueren Dichtkunst“.[2])

Wieder wird einige Jahre lang Dante nur ganz nebenbei und gelegentlich erwähnt (Nr. 10, 11, 12), auch einmal (Nr. 12) so, daß man daraus geradezu auf Nichtkenntnis einer immerhin recht drastischen Infernostelle schließen muß, wenn man nicht ein mir sehr unwahrscheinliches, bloß augenblickliches Vergessen derselben annehmen will, um so unwahrscheinlicher, als schon die eine Dante-Erwähnung im Benvenuto Cellini (Nr. 2) Goethe auf den gleichen siebenten Höllengesang hätte hinweisen müssen.

Dann bot Goethe in seinem Kampfe gegen die blutlose Gedankenkunst und christliche Ideenmalerei der Nazarener der mißglückte Versuch eines jungen Malers, eine der gräßlichsten Phantasien des mitleidlosen Höllenschilderers bildlich darzustellen, einen willkommenen Angriffspunkt dar (Nr. 13, 14). Überhaupt scheint sich in diesen Jahren, am Ende des zweiten und in der ersten Hälfte des dritten Jahrzehntes des 19. Jahrhunderts, in Goethes Erinnerung mit Dante vor allem der Begriff des Grausigen und darum Abstoßenden verbunden zu haben, so daß also vorwiegend, ja fast ausschließlich das Inferno ihm vorgeschwebt haben muß. Jetzt spricht er in einer durch die Angriffe des alten Johann Heinrich Voß gegen den zum Katholizismus übergetretenen Jugendfreund Friedrich Leopold von Stolberg hervorgerufenen Xenie von „Dantes grauser Hölle“ (Nr. 16), jetzt prägt er in der kurzen kritischen Aufzeichnung über T. Grossis „Ildegonda“ das seitdem so gern zitierte Wort „Dantes widerwärtige, oft abscheuliche Großheit“ (Nr. 18), jetzt warnt er in den Zahmen Xenien die jungen bildenden Künstler, seine

---

[1]) Tiecks Schriften. Berlin 1828. X, 280 f.

[2]) Friedrich Schlegels Jugendschriften, 1794—1802, h[illegible] von Minor, Wien 1882. II, 244.

„lieben Söhne“, vor den nazarenischen Irrwegen, vor „Schreckens-Märchen“ und „Modergrün aus Dantes Hölle“ (Nr. 22) und mahnt zu Gesundheit in Leben und Schaffen. Dasselbe aber, was hier im poetischen Gewande liebevoll und milde genug ausgedrückt wird, erscheint in voller Schroffheit ausgesprochen in Goethes ungefähr gleichzeitig (am 3. Juli 1824) an den Staatsrat Schultz geschriebenen Briefe, der vielleicht die schärfste Ablehnung des Nazarenertums in der Kunst, zugleich aber auch die klarste Erkenntnis seiner Gefahren bekundet:

„Der lebende Künstler neuerer Zeit steht, mit allem Talent, in einer mißlichen Lage, er ist nicht im Fall, sich an ein entschieden Sicheres anzulehnen, und seine besten Bestrebungen stocken, entweder an denen so unzulänglichen als heftigen Forderungen der Mitwelt oder an den unaufgeklärten Velleitäten seines eignen, nicht hinlänglich ausgebildeten trefflichen Innern. Alles eigentlich Gute, das zum Vorschein kommt, war nur im Fluge erhascht, aus dem Stegreife gefesselt, und so steht's doch immer als eine nicht ganz behagliche Erscheinung.“

„Hieran liegt es, daß so viele Jüngere sich in die Frömmelei flüchten und an ältere unvollkommene Muster; das letzte läßt sie getrost sagen: „Wir sind ja Strebende, das Gute, das Vortreffliche Suchende“, und das erste gibt ihnen den Vorteil, statt an eine Schule, sich an eine Partei anzuschließen. Wie ekelhaft dies aber sei, muß ich fast täglich empfinden; nur mit einer gewissen Härte lehnt man die pfuscherhaften Anmaßungen ab, die, bei dem gewissenlosesten Verfahren, ein Heiliges zu Hilfe rufen und unter dem Mantel der absurdesten Gleißnerei sich für geborgen, so wie ausgestattet halten; auch fürchtet sich das Gezücht vor mir, und probiert doch manchmal ein Vidi zu erhaschen.“[1])

Als vor einer Verführung zu ungesunder Versenkung ins Schauerliche und Grausige warnte Goethe auch seinen treuen Eckermann vor dem Studium Dantes, das er ihm als sein „Beichtvater“ geradezu verbot (Nr. 25). Doch zeigt gerade dieses Zeugnis von Anfang Dezember 1824, wie das wenig

---

[1]) Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrat Schultz. Herausgegeb. von Düntzer, Leipzig 1853, S. 311. W. A. IV. Abt. XXXVIII, 178.

frühere Gespräch mit Kanzler von Müller (Nr. 23) nicht nur das lebhafte Interesse, das Goethe, der schon in seinen Jugendjahren ein so eifriger Anhänger und Mitarbeiter der Lavaterschen „Physiognomik“ gewesen war, an Dantes äußerer Erscheinung, seinen Gesichtszügen und seiner Schädelbildung nahm, sondern auch die hohe Wertschätzung, die er seinem „Ugolino“ als einer genialen Kunstschöpfung, die er seiner Persönlichkeit wie seinem Dichtertum durch die Bezeichnung „eine Natur“ zuteil werden ließ. Es ist sehr zu bedauern, daß Eckermann über dieses Gespräch nicht ausführlicher berichtet hat und vor allem nicht den vollen Wortlaut des Zusammenhanges mitteilt, in welchem Goethe Dante als „eine Natur“ einschätzte.

Eine entschieden historische Auffassung Dantes und seines „Inferno“ macht sich bei Goethe zum ersten Male geltend in der kurzen Erwähnung, die er 1826 seiner Besprechung von Webers Buch „Die elegischen Dichter der Hellenen“ (Nr. 27) eingefügt hat, und die zum Verständnis der Dichtung die Kenntnis der politischen Wirren der Zeit sowie die Würdigung des Dichters als eines Florentiners und eines aus seinem Vaterlande Verbannten fordert, zugleich wieder ihn mit dem nachdrücklichen Lobe: „ein großer Geist, ein entschiedenes Talent“ auszeichnet. In der historischen Auffassung Dantes und seines Werkes war in Deutschland als Erster August Wilhelm Schlegel vorangegangen,[1]) jedoch liegt für Goethe eine andere Anregung näher. Die durch B. R. Abekens im selben Jahre erschienenes, dem Dichter mit schönen Danteschen Widmungsversen vom Verfasser überreichtes Buch: „Beiträge für das Studium der Göttlichen Komödie Dante Alighieris“ (Nr. 26), das gleich an erster Stelle eine eingehende und gehaltvolle Studie „Dantes Zeitalter und sein Leben“ enthält, ein Buch, von dem noch vierzig Jahre später ein so trefflicher Kenner wie Theodor Paur mit vollem Rechte sagte: „Die Folgezeit hat in Deutschland wenig gleich treffliche Werke über Dante nachzuweisen.“[2])

Im selben Jahre 1826 ergab nun die Vollendung der Übersetzung der Div. Commedia von Karl Streckfuß, deren Ver-

---

[1]) Vgl. meine Abhandlung A. W. Schlegel

[2]) Unsere Zeit. 1865. I, 328.

öffentlichung, zwei Jahre früher begonnen, nun fertig vorlag, eine eingehendere Beschäftigung auch mit dem Originale (Nr. 28–39), und diesmal ist diese Beschäftigung eine so eindringende und nachhaltige, wie wir sie nie zuvor nachweisen können. Zunächst führt Goethe eine Stelle des XI. Höllengesanges zu dem darin zitierten Aristoteles und zur Dichtung eines reizvollen Achtzeilers, der als Dank mit Manzonis Trauerspiel „Adelchi“ durch Zelters Vermittlung an Streckfuß gesendet wurde, und an den im folgenden Jahre nochmals bei der Besprechung von Fr. H. Jacobis „Auserlesenem Briefwechsel“ erinnert wurde (Nr. 28—31 u. Nr. 40). Allerdings hat meines Erachtens Goethe hier Dante nicht ganz richtig verstanden. Die von Goethe für sein Gedicht frei verwertete und im Originale beigefügte schwierige Dantestelle (s. Nr. 31), die Verse Inf. XI, 97—105, lauten in der Übertragung von Streckfuß folgendermaßen (ich stelle zum Vergleich die Fassung des Prinzen Johann von Sachsen [Philalethes] daneben):

97. Weltweisheit, sprach er, lehrt in mehrern Sätzen,	„Philosophie belehret ihre Jünger“,
Daß nur aus Gottes Geist und Kunst und Kraft	Sprach er zu mir, „an mehr als einer Stelle,
Natur entstand mit allen ihren Schätzen;	„Wie die Natur aus dem Verstand der Gottheit
100. Und überdenkst du deine Wissenschaft	„Den Ursprung hat und aus der Kunst des Schöpfers.
Von der Natur, so wirst du bald erkennen,	„Und finden wirst du, wenn du wohl in deiner
Daß eure Kunst mit allem, was sie schafft,	„Physik nachforschen willst, nach wenig Seiten,
103. Nur der Natur folgt, wie nach bestem Können	„Daß eure Kunst, soviel ihr möglich, jener,
Der Schüler geht auf seines Meisters Spur;	„So wie der Schüler seinem Meister, folget,
Drum ist sie Gottes Enkelin zu nennen.[1]	„So daß wie Gottes Enk'lin eure Kunst ist.“[2]

Der Sprechende ist Virgil, la tua Fisica („deine Wissenschaft

[1]) Die Hölle des Dante Alighieri übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß. Halle 1824. S. 124.

[2]) Philalethes, Dante Alighieris Göttliche Komödie. Erster Teil. Die Hölle. Zweite vermehrte Auflage. Dresden und Leipzig 1839. S. 72 f.

von der Natur") ist die Physik des Aristoteles (so erläutert auch Streckfuß a. a. O. S. 305), und zu ihr griff denn auch Goethe am 11. August (Nr. 29). Dort heißt es „non dopo molte carte", nämlich schon in Buch II, Kap. 2: *ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν*: che vostr'arte quella (cioè la natura)... segue. Nun läßt aber Dante Virgil nicht sagen, „Naturphilosophie sei Gottes Enkelin", sondern nur weit allgemeiner, menschliche Kunst (vostr' arte) sei als Tochter der Natur, die selber wiederum die Tochter Gottes ist (lo suo corso prende dal divino 'ntelletto e da sua arte), Gottes Enkelin: ein Gedanke, der die Schönheitslehre des Thomas von Aquino zur Voraussetzung hat, und wodurch, wie sich Hubert Janitschek treffend ausdrückt, „Kunst und künstlerisches Schaffen erst jetzt auf dem Boden christlicher Lehre eine neue Stellung erhalten konnten".[1] Bei der späteren Anspielung auf diese Verse durch Goethe (Nr. 40) tritt dasselbe Mißverständnis der Dantestelle in den vorangehenden Bemerkungen besonders deutlich hervor.

Die ausführlichste zusammenhängende Äußerung Goethes über Dante gibt die Besprechung der Übersetzung von Streckfuß, die zunächst an Zelter geschickt wurde und erst aus dem Nachlaß unter dem Titel „Dante" gedruckt erschien (Nr. 36, 37). Schon in dem Begleitbrief an Zelter (Nr. 35) verweilt Goethe mit besonderm Nachdruck darauf, daß bei Dante, diesem „außerordentlichen Manne", vor allem auch die Hindernisse, die der künstlerischen Ausführung seines Planes entgegenstanden und von ihm weggeräumt werden mußten, zu bedenken seien. In den für Streckfuß selbst bestimmten Aufzeichnungen weist Goethe wieder gleich anfangs nach einer gemessenen Verbeugung vor Dantes Geist und Gemüt auf die historische Würdigung seiner Werke aus seiner Zeit heraus als die förderlichste hin und zieht hier besonders die gleichzeitige bildende Kunst (Giotto) heran. Die dem bildenden Künstler verwandten

[1]) H. Janitschek, Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst. Leipzig 1892. Bes. S. 16 f., wo auch hingewiesen wi[illegible] ausgeführte Parallele der schöpferischen Tätigk[illegible] Schöpfertätigkeit: De Monarchia II, 2 (Op[illegible] Firenze 1887. II, 316 f.).

Abschnitt ab. Noch weist er kurz auf den Gewinn durch Parallelstellen hin, sowie auf ein Motiv, das ihn besonders fesselte, wieder vor allem seiner Anschaulichkeit willen: der den Seelen öfters auffallende Schatten des körperlich unter ihnen wandelnden Dante, woran sie erkennen, daß er noch nicht zu den schattenlosen, weil körperlosen Toten gehört, sondern noch ein Lebendiger ist (vgl. Nr. 50). Es muß auffallen, daß Goethe bei der Wahl seines Beispieles keine der vielen (an sich gewiß ungleich wirksameren) dramatischen Stellen der Hölle herausgriff, sondern eine Reihe von einfach beschreibenden Versen dazu wählte, Verse, die zweifellos ein glänzendes Beispiel für die Anschaulichkeit Dantescher Schilderung geben, aber weder für seine gewaltige Phantasie noch für seine selbstherrliche Gestaltungskraft irgendwie charakteristisch genannt werden können. Gerade die von Goethe ausgelassene Stelle Inf. XII, 11—27, welche die Begegnung der beiden Dichter mit dem Minotaurus schildert, oder auch die unmittelbar anschließende Begegnung mit den Kentauren (Inf. XII, 46–139) hätten solche dramatisch bewegtere Episoden dargeboten.

Goethes eigene Übersetzung von Inf. XII, 1—10 und 28—45 schließt sich im ganzen ziemlich eng an den Text von Streckfuß an. Von den 28 übersetzten Versen sind 11 (nämlich Vers 6, 28, 30, 36, 38, 40—45) völlig unverändert übernommen, 6 (nämlich Vers 1, 4, 32, 34, 35, 37) nur wenig, manchmal nur in einem einzigen Worte verändert, und endlich 11 (nämlich Vers 2, 3, 5, 7—10, 29, 31, 33, 39) stark umgeändert, in einzelnen Fällen (die Verse 2 und 7—10) völlig neu geschaffen worden.

Der einzige Tadel, den Goethe Streckfuß gegenüber geäußert hatte, war der eines Mangels an Anschaulichkeit; es läßt sich also erwarten, daß Goethes Änderungen sich vor allem in dieser Richtung bewegen werden. In der Tat sind denn auch die ersten zehn Verse Goethes, verglichen mit Streckfuß' (wie sehr oft!) matter und holpriger Fassung, durchweg anschaulicher, lebendiger, sinnlicher ausgefallen. An Freiheiten dem Original gegenüber stehen sich die beiden wenigstens anfangs (Vers 1—3) ziemlich gleich. Aber wie kräftig und

plastisch setzt Goethe schon gleich mit dem ungewöhnlichen und überzeugend anschaulichen „Rauhfelsig" ein, wie matt ist dagegen „Rauh war die Stelle" bei Streckfuß, wobei beide allerdings gleich weit entfernt bleiben von dem ruhig epischen Berichte Dantes, in dem das entsprechende Wort „alpestro" erst Vers 2 und viel weniger betont auftritt. Auch die schwierige Stelle

e per quel ch' iv' er' anco
Tal ch' ogni vista ne sarebbe schiva,

die Streckfuß nicht ungeschickt umschreibt, gibt Goethe ganz frei wieder, wobei er freilich den endgültigen Ausdruck erst nach längerem Schwanken gefunden hat. In dem folgenden Prosa-Abschnitt erläutert er seine Meinung, durchaus abweichend von der Erklärung der ihm vorliegenden italienischen Ausgabe, die auf den Minotaurus geht und die auch neuerdings z. B. von Scartazzini aufrecht erhalten wird. Der Text fährt dann ebenfalls frei, aber flott und wirkungsvoll mit der Schilderung des Bergsturzes fort. Dabei bleibt allerdings ein mehr als gewagtes Bild stehen. Denn man kann wohl mit Streckfuß sagen, daß der Bergsturz den Schoß der Etsch ausfüllt, aber doch kaum mit Goethe, daß der Bergsturz den Schoß der Etsch verengt. Goethe denkt dabei an das Bett des Flusses, hat aber Schoß des Reimes wegen stehen lassen.[1]) Vers 7—10 dagegen sind zwar viel freier, aber auch viel schöner als bei Streckfuß wiedergegeben mit wahrhaft poetischem Schwunge, wobei Goethe auch vor einem Kraftwort wie „hingeschmissen" nicht zurückschreckt. Das im Zusammenhang immerhin nicht unwichtige Motiv Dantes, daß keinerlei Pfad über das Steingeröll hinunterführt, ist allerdings bei Goethe schließlich ganz weggefallen, während die frühere Variante von Vers 8 diesen Gedanken noch enthielt.

Das zweite Bruchstück (Vers 28—45) zeigt viel geringere Abweichungen vom Texte Streckfuß' als das erste. Die größte Verschiedenheit weisen noch die beiden ersten Terzinen auf, wo die Abänderung eines Reimwortes eine Reihe weiterer Veränderungen nach sich zog. Ich glaube, daß für Goethe

[1]) Auch die Variante „bedrängte" (statt verengte) ersch[illegible] wagt, beweist aber jedenfalls, daß der Dichter selber hier i[illegible] Ausdrucks schwankte.

bei der primären Änderung in Vers 29 ausschlaggebend war die klangliche Wirkung der dreifachen Assonanz „schwankend aber wanken“, die bei Dante kein Vorbild hat; ja dessen mit vorwiegend ganz hellen Vokalen wirkender Vers:

Di quelle pietre che spesse moviensi

bringt klanglich eine gerade entgegengesetzte Wirkung hervor. Schwebte Goethe bei seiner Fassung vielleicht — möglicherweise halbbewußt nur — die Wirkung des berühmten Vossischen Homerverses: „mit Donnergepolter entrollte“ vor? — Eine an dieser Stelle kaum gerechtfertigte Verstärkung gibt das „in düstersten Gedanken“ (Vers 31) für Dantes „ich ging in Gedanken“ (zugleich mit Umstellung und Einfügung in Virgils Rede), wofür allerdings schon Streckfuß mit seinem ebenso unberechtigten „tiefsinnig hergeschlichen“ ein Vorbild bot.[1]) Wir finden also eine zweimalige Verstärkung des ursprünglichen, ganz einfachen Danteschen Ausdrucks „Io gia pensando“ zu „da ich tiefsinnig hergeschlichen“ bei Streckfuß und nochmals zu „in düstersten Gedanken“ bei Goethe, eine Verstärkung, die sich auch äußerlich durch die erstmalige Verwendung eines Superlativs bei Goethe kennzeichnet. Die klangvollere Fassung von Vers 33 bei Goethe: „Von toller Wut, sie trieb ich in die Schranken“ gibt die sicher beabsichtigte dreifache Alliteration des bei Streckfuß weicher fließenden Verses: „Von toller Wut, die meinem Wort gewichen“ preis. Im folgenden sind nur noch Einzelheiten verändert. Eine Steigerung der Plastik des Ausdruckes mag man dabei in Vers 35 finden: „so tief ich abgedrungen“ statt „so tief hereingedrungen“, eine Verdeutlichung durch den Hinweis auf den ersten Höllenkreis im genaueren Anschluß an das Original in Vers 39: „des ersten Kreises große Beut’ entrungen“ statt „so edler Seelen großen Raub entrungen“.

Zusammenfassend darf gesagt werden: Goethe verfährt mit dem Original freier als Streckfuß, er erstrebt und erreicht auch fast durchweg schönere Klangwirkungen als dieser, er verstärkt die Plastik des deutschen Ausdrucks mehrfach ganz wesentlich.

[1]) Interessant ist, daß das „düster“ auch in allen, im übrigen verschiedene Fassungen versuchenden Varianten wiederkehrt.

Die diesmalige durch Streckfuß angeregte nähere Beschäftigung mit Dante blieb im eigenen Schaffen Goethes nicht ohne Folgen. Er schrieb im Anschluß an die Lektüre des Fegefeuers und des Paradieses in Streckfuß' Übertragung am 25. und 26. September 1826 das Gedicht „Schillers Reliquien" (wie der Titel mit von der Hellens an eine briefliche Äußerung Goethes gegen Zelter sich anschließende Fassung besser lautet als der erst nach Goethes Tod — von Riemer? — eingesetzte schwerfällige: „Bei Betrachtung von Schillers Schädel") in der Danteschen Form der Terzine (Nr. 39). Inhaltlich freilich sind seine tiefsinnigen pantheistischen Ewigkeitsgedanken von den dogmatisch theologischen Schilderungen des Jenseits bei Dante weit entfernt und mögen viel eher, wie schon Lœper bemerkt hat, in ihrem „großartigen Weltoptimismus" als Gegensatz zu Hamlets kirchhofsphilosophischen Schädelbetrachtungen erscheinen.[1]) Daß Goethe aber im ganzen mit der Übersetzerarbeit von Streckfuß (die er doch wohl höher einschätzt, als sie verdient!) befriedigt war, ergibt sich aus seinem Briefe an diesen vom 19. Juli 1827 (Nr. 41), worin er den Wunsch ausspricht, daß „der Übersetzer von Dante" seine Kunst auch an den von ihm so hochgeschätzten „Promessi sposi" Manzonis bewähren möchte. Die weiteren beiden gelegentlichen Erwähnungen Dantes im Jahre 1827 (Nr. 40 und 42) ergeben nichts Neues; ob Goethe die Einleitung Adolf Wagners zur Div. Com. (Nr. 42) gelesen, muß dahingestellt bleiben, ist aber bei dessen schlechtem Italienisch höchst fraglich, und von dem Hinweis auf seinen durch Dante inspirierten Achtzeiler vom Vorjahre (Nr. 40) ist schon oben (S. 56 f.) die Rede gewesen.

Die neue Übersetzung, die Prinz Johann von Sachsen (Philalethes) zunächst nur von den ersten zehn Höllengesängen als Privatdruck für Freunde 1828 herausgab, fesselte zwar Goethes Aufmerksamkeit (Nr. 43—45), doch kam es nicht zu der ursprünglich wohl beabsichtigten öffentlichen Aussprache darüber. Für Goethes künstlerisches Empfinden sehr bezeichnend ist seine Abneigung gegen die den Text unmittelbar,

---

[1]) Goethes Werke. Gedichte. Mit Einleitung [illegible] [illegible]rkungen von G. von Lœper. 3 Bde. 2. Auflage. Berlin, Hempel [illegible] [illegible] (383), 533.

Seite für Seite begleitenden Anmerkungen (Nr. 44). Diese halten sich zwar bei Philalethes noch meist in mäßigem Umfange, beanspruchen aber doch schon hie und da mehr als die Hälfte der Seite.[1]) Goethe mißt sogar diesen begleitenden Anmerkungen geradezu die Schuld daran bei, daß er bei der Lektüre dieser zehn Höllengesänge trotz der ihm „ganz angenehmen“ Übersetzung „nicht zum Wiederanschauen des Gedichtes gelangt“ sei, „das mir sonst schon so bekannt ist“. Dieses „sonst schon so bekannt“ bezieht sich nur auf das Inferno, von dem hier allein die Rede ist, und beruht hauptsächlich auf der erst zwei Jahre vorher erfolgten eingehenden Beschäftigung mit der Übersetzung von Streckfuß: ich halte es bei dem vorliegenden Material nicht für zulässig, aus dieser Stelle weit ausgreifende Schlüsse auf eine vertraute Bekanntschaft Goethes mit der ganzen Divina Commedia zu ziehen, die anderweitig nicht genügend bezeugt ist, und etwa mit Pochhammer auf Grund dieser Stelle (denn eine andre kann er als Beleg nicht anführen) zu sagen, „daß Goethe sich selbst als einen Kenner der Danteschen Dichtung [in ihrem ganzen Umfange, meint Pochhammer!] bezeichnet hat“.[2])

Inwieweit die erst spät niedergeschriebenen, 1829 gedruckten Berichte der „Italienischen Reise“ über das auf Dante bezügliche Literaturgespräch beim Grafen Fries mit der deutlich ironischen Abfuhr des jungen einheimischen Literaten, der jedem Ausländer ein Verständnis Dantes rundweg abspricht, und über die Aufnahme in die Arcadia, worin Dante ebenfalls erwähnt wird (Nr. 48 und 49), auf alten, den geschilderten Ereignissen gleichzeitigen Aufzeichnungen beruhen, ist, da diese fehlen, nicht mehr festzustellen. Doch geben auch sie, wie die noch folgenden Erwähnungen Dantes im letzten Bande von „Dichtung und Wahrheit“ (Nr. 50) und in den nicht genau zu datierenden Aufzeichnungen zur „Metamorphose der Pflanzen“ (Nr. 51 und 52) keinerlei neue Züge mehr für

---

[1]) In der ersten öffentlichen Ausgabe der „Hölle“, Dresden 1839, in den ersten zehn Gesängen nur fünfmal S. 13, 31, 38, 42, 61.

[2]) Paul Pochhammer, Dante im Faust. Sonderabdruck aus der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ Nr. 105 und 106 vom 11. und 12. Mai 1898. München 1898, S. 4.

Goethes Bekanntschaft oder gar nähere Vertrautheit mit dem Sänger der drei ewigen Jenseitsreiche.

Wir können demnach für Goethes Bekanntschaft und Beschäftigung mit Dante, den vorliegenden Zeugnissen seiner eigenen Äußerungen nach, drei deutlich voneinander sich abhebende Perioden unterscheiden: eine erste, die vorwiegend unter romantischen Einflüssen steht (1799—1824); eine zweite, die durch die eingehende Beschäftigung mit der Übersetzung von Streckfuß ihr Gepräge erhält (1826/27); eine dritte, die sich durch das Interesse für die Übersetzung des Prinzen Johann von Sachsen und die Rückkehr zur Schilderung der Erlebnisse seines zweiten römischen Aufenthaltes kennzeichnet (1828—1830).

Dabei erscheint folgendes auffallend: Eine Beschäftigung mit Dantes Divina Commedia aus eigenem Antriebe ist nirgends nachzuweisen, immer ist es ein Anstoß von außen, der Goethe zu Dante führt; dieser Anstoß geht durchaus nicht immer von der literarischen Seite aus, sondern in vielen Fällen von seiten der bildenden Kunst. So sind es Flaxman (Nr. 3, 11, 46?), Orcagna (Nr. 5, nebenbei erwähnt auch Nr. 37 u. 37a), Michelangelo (Nr. 10), der Kampf gegen die Nazarener und gegen das Bild des (ungenannt bleibenden) Malers Schoppe (Nr. 13, 14, 22), Joseph Koch (Nr. 20), Dantebüsten und die Dantemedaille (Nr. 19, 24, 25), die ihn je und je veranlassen, sich bald nur flüchtig, bald wieder eingehender mit Dante zu befassen. Was in der vorhin abgegrenzten ersten Periode, zu welcher die Erwähnungen Dantes in der Cellini-Übersetzung einen Vorklang bilden, für Goethes Dantekenntnis von Wert ist, geht alles (sofern es nicht durch Orcagna, Michelangelo, Dantebüsten und die Dantemedaille angeregt ist) mittelbar oder unmittelbar von der Romantik aus: Flaxman erhält er durch August Wilhelm Schlegel, Schadow macht den künstlerisch gleichgesinnten Dichter gegen Schoppes Bild mobil, und in Prosa und Vers wird der Kampf gegen die romantischen, nach Goethes Auffassung krankhaften Irrwege in der Malerei geführt, wobei Dante als brauchbares Kampfmittel dienen muß. Übertritt Stolbergs steht dem romantischen Ge nahe, und Grossi gehört in die Reihe der itali

tiker, deren Hauptvertreter Manzoni ist, wie Byron als der Hauptvertreter der englischen Romantik gelten muß.

Vielleicht hat 1826 schon der Verkehr mit Abeken eine nähere Beschäftigung mit Dante zur Folge gehabt; nachweislich aber tritt eine solche ein, als Goethe im selben Jahre sich eingehend mit der Übersetzung von Streckfuß und infolge davon auch mit dem Original befaßt, das ihn, abgesehen von seinen Verbesserungen der Übersetzung von Streckfuß, nun auch unmittelbar zu eigener Produktion sowohl inhaltlich („Von Gott dem Vater stammt Natur") als formal („Schillers Reliquien") anregt. Diese Jahre 1826 und 1827 bezeichnen unverkennbar den Höhepunkt in Goethes Beschäftigung mit Dante: auf sie entfallen allein 17 Zeugnisse, während die lange erste Periode in fünfundzwanzig Jahren nur 25 Zeugnisse, die dritte in drei Jahren 10 Zeugnisse ergibt. Jn dieser letzten Zeit kehrt Goethe wieder nur gelegentlich auf Anregung von außen her (Philalethes, römische Erinnerungen) oder auch bei Erwähnung einer ihm schon früher besonders eindrücklichen Einzelstelle im letzten Bande von Dichtung und Wahrheit zu Dante zurück.

Goethe versucht immer wieder dem düsteren Ewigkeitswanderer, dem unerbittlichen Richter über die Toten so der Vergangenheit wie seiner eigenen Zeit gerecht zu werden. Aber was ihn dazu treibt, ist die verstandesmäßige Anerkennung seiner Größe; das Herz bleibt stumm. Dantes ganze Erscheinung in ihrer herben Schroffheit war und blieb ihm unsympathisch. Dafür besonders bezeichnend ist das Zeugnis eines Mitlebenden, Bernhard Rudolf Abekens, der ein eifriger Dantist war, zugleich im persönlichen Verkehr mit Goethe stand und ihm sein vortreffliches Buch über Dante mit einer schönen Widmung in Versen aus der Divina Commedia überreichte (vgl. S. 25 zu Nr. 26). Er schreibt: „Seit vielen Jahren beschäftigte ich mich mit Dante, für den Schelling schon in Jena mich begeistert hatte. Von ihm konnt' ich nicht lassen, obgleich mir nicht entgangen war, daß Goethe diesen Dichter, bei aller Anerkennung seiner Kunst, nicht liebte. Auch hier, wie bei der Hypothese eines vulkanischen Entstehens unseres Erdkörpers, fand er etwas seiner

Natur Widerstrebendes".[1]) Dieses „Widerstrebende" tritt immer wieder einmal zutage, so oft auch Goethe sich bemüht, Dantes Größe gerecht zu werden. Es ist eine ähnliche Erscheinung, wie sie uns, allerdings mit stärkerer Herzensanteilnahme von seiten des Dichters, bei Goethes Verhältnis zu Michelangelo entgegentritt, und ich glaube, sie läßt sich beide Male ähnlich erklären: wären die beiden, Michelangelo wie Dante, in ihrer ganzen Größe Goethe schon zur Zeit seines Sturms und Drangs bekannt geworden, so hätten verwandte Saiten in ihm angeklungen, und der Schöpfer des ersten Faustmonologes und des „Prometheus" hätte den Dichter des „Inferno" wie den Bildner der Titanengestalten der Sixtina wohl nicht nur verstehend und gerecht gewürdigt, sondern auch leidenschaftlich geliebt, hätte ihre Werke sich ganz zu eigen gemacht und, durch sie angeregt, Neues, Eigenes aufgebaut. So aber traten sie ihm beide erst später näher, in der Zeit seiner Klärung und Reife, Michelangelo in Rom zu einer Zeit, da Goethe, klassizistisch gesinnt, in Raffael und den (im Winckelmannschen Sinne der „edlen Einfalt und stillen Größe" aufgefaßten) Griechen das Letzte und Höchste aller Kunst sah. So mußte Buonarotti, war auch der erste Eindruck ein so gewaltiger, daß dem die Natur über alles liebenden Dichter „nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt",[2]) doch „nach einer letzten großen Krisis, die Michelangelos Künstlerpersönlichkeit heraufbeschworen hatte"[3]) zurücktreten vor Raffael, von dem Goethe später schrieb: „er hat, wie die Natur, jederzeit Recht, und gerade da am gründlichsten, wo wir sie am wenigsten begreifen".[4]) Dante mag ihn vielleicht in Rom schon beschäftigt haben, sicher bezeugt ist dies jedoch erst in späterer Zeit, und ein eingehenderes Studium ist doch erst nachzuweisen

[1]) Goethe in meinem Leben. Erinnerungen und Betrachtungen von Bernhard Rudolf Abeken. Aus Abekens Nachlaß. Herausgeg. von Adolf Heuermann. Weimar 1904. S. 166f. Die schöne Stelle, worin Abeken sich über den Einfluß Goethes auf seine Dantestudien ausspricht, habe ich schon S. 25 in der Erläuterung zu Nr. 26 angeführt.

[2]) Brief an die Weimarer Freunde. Rom, 2. Dez. 1786. W. A. IV. VIII, 71.

[3]) Theodor Volbehr, Goethe und die bildende S. 206.

[4]) Ital. Reise III. W. A. XXXII. 1

für die Jahre des beginnenden Greisenalters. Michelangelo und Dante, die Titanen bildender und dichtender Kunst, hätten in der Zeit des jugendlich titanischen Ringens Goethes ihre volle Wirkung ausgeübt; dem gereiften klassischen Dichter vermochten sie wohl Interesse, Bewunderung und Verehrung, aber keine Liebe mehr abzugewinnen. Dieser sah alles Höchste in der Natur wie im Menschenschaffen nicht mehr im Revolutionär-Titanischen, sondern im organischen Wachsen und Werden. Nicht das ins Kolossale gesteigerte Übermenschliche war nun für Goethe mehr das Große, Wertvolle und Entscheidende, sondern das zur Harmonie der Schönheit beruhigte Reinmenschliche (man denke an die Entwicklung, die er seinen Faust durchleben läßt), und die Worte, die er an Sulpice Boisserée über Simrocks Erneuerung des Nibelungenliedes schrieb, dürften wohl auch für sein Verhältnis zu Dante ihre Gültigkeit haben: „Hier wird uns nun zu Mute wie immer, wenn wir aufs neue vor ein schon bekanntes kolossales Bild hintreten, es wird immer aufs neue überschwenglich und ungeheuer, und wir fühlen uns gewissermaßen unbehaglich, indem wir uns mit unsern individuellen Kräften weder dasselbe völlig zueignen noch uns demselben völlig gleichstellen können“.[1]) Und noch auf ein anderes Wort Goethes sei verwiesen, das, gleich dem vorigen ohne unmittelbare Beziehung auf Dante gesprochen, doch sein Verhältnis zu diesem zu erhellen geeignet ist: „. . über . . Abgeschiedene eigentlich Gericht zu halten, möchte niemals der Billigkeit gemäß sein. Wir leiden alle am Leben; wer will uns, außer Gott, zur Rechenschaft ziehen? Tadeln darf man keine Abgeschiedenen; nicht was sie gefehlt und gelitten, sondern was sie geleistet und getan, beschäftige die Hinterbliebenen. An den Fehlern erkennt man den Menschen, an den Vorzügen den Einzelnen; Mängel und Schicksale haben wir alle gemein, die Tugenden gehören jedem besonders“.[2]) Enthalten diese Worte, besonders am Anfange, nicht eine deutliche Verurteilung des großen Gerichtes, das Dante in seiner Divina Commedia über die Toten der Vorwelt und der Mitwelt abgehalten hat?

[1]) Brief vom 4. November 1827. Sulpice Boisserée. Zweiter Band. Briefwechsel mit Goethe. Stuttgart 1862. S. 491.

[2]) Kleine Biographien zur Trauerloge am 15. Juni 1821. W. A. XXXVI, 363.

Drittes Kapitel.

Spuren Dantes in Goethes eigener Dichtung.

Wir wenden uns zu den im ganzen spärlichen, wirklichen oder vermeintlichen Anklängen an Dante in Goethes eigenem Schaffen, wobei ich zunächst die hier wichtigste Dichtung, Faust, beiseite lasse, um die daran sich anschließenden Fragen nachher zusammenhängend zu behandeln. Bis gegen Ende der ersten Weimarer Zeit, der sogenannten „zehn Jahre", scheint sich ein solcher Anklang nicht zu finden. Und auch dann ist der erste, auf den man hingewiesen hat, wie sein Entdecker übrigens selber betont, sicher kein bewußter, sondern ein zufälliger. Max Koch [1]) macht in seiner nachspürsamen und feinsinnigen Art darauf aufmerksam, daß die Schilderung des Morgennebels und der darüber siegenden Sonne in den ersten Strophen der „Zueignung" an die ähnliche Schilderung Dantes in Purg. XVII erinnere. Goethes Gedicht und sicher gerade diese Stelle ist am 8. August 1784 auf der Harzreise bei dem durch einen Achsenbruch am Wagen verursachten unfreiwilligen Aufenthalt in Dingelstädt entstanden,[2]) in Erinnerung an einen Natureindruck in Jena; denn am 12. Dezember 1785 schreibt Goethe an Frau von Stein aus Jena: „Die Tage sind sehr schön; wie der Nebel fiel, dachte ich an den Anfang meines

---

[1]) Berichte des freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt [illegible] XI, 1895, S. 288.

[2]) Vgl. die Briefe vom 8. August 1784 an Her[illegible] Stein. W. A. IV. Abt. VI, 333, 334.

Gedichts. Die Idee dazu habe ich hier im Tale gefunden.“ [1]) Es bedurfte dafür gewiß keiner literarischen Anregung irgendwelcher Art, auch völlig abgesehen davon, daß allen überlieferten Zeugnissen nach Goethe damals Dante noch ganz ferne stand. Aber als ein Beweis dafür, wie zwei große, zeitlich durch rund fünf Jahrhunderte getrennte Dichter einen starken Natureindruck ähnlich aufnehmen und in ihrer Dichtung ähnlich verwerten, ist die Parallele, mit Koch zu sprechen, „interessant“ genug, und ich möchte sie hier als einen stimmunggebenden Akkord nicht missen.

	Und wie ich stieg, zog von dem Fluß der Wiesen	
10	Ein Nebel sich in Streifen sacht hervor.	
	Er wich und wechselte mich zu umfließen	(Purg. XVII, 1—9.)
	Und wuchs geflügelt mir ums Haupt empor:	Riccorditi, lettor, se mai nell' alpe
	Des schönen Blicks sollt' ich nicht mehr genießen,	Ti colse nebbia, per la qual vedessi
	Die Gegend deckte mir ein trüber Flor;	Non altrimenti che per pelle talpe;
15	Bald sah ich mich von Wolken wie umgossen	Come, quando i vapori umidi e spessi
	Und mit mir selbst in Dämm'rung eingeschlossen.	A diradar cominciansi, la spera
	Auf einmal schien die Sonne durchzudringen,	Del Sol debilemente entra per essi;
	Im Nebel ließ sich eine Klarheit sehn.	E fia la tua imagine leggiera
	Hier sank er leise sich hinabzuschwingen,	In giugnere a veder, com'io rividi
20	Hier teilt' er steigend sich um Wald und Höh'n.	Lo Sole in pria, che già nel corcare era.

Die Zeit ist verschieden, bei Goethe Morgennebel und Sonnenaufgang, bei Dante Abendnebel und Sonnenuntergang; aber diese Schilderung des langsam die Nebel durchdringenden Sonnenlichtes (Goethe Vers 17—20, Dante Vers 4—6) zeigt auffallende Ähnlichkeit und beweist, wie derselbe Naturvorgang beide Dichter gefesselt haben muß. Dagegen ist die Schilderung der vom Nebel um den Dichter verbreiteten Düsternis,

[1]) W. A. IV. Abt. VII, 139. Schon Loeper macht auf die Stelle aufmerksam: Goethes Werke. Gedichte. Erster Band. 2. Auflage. Berlin 1882. S. 266.

die Goethe so fein als „Dämmerung" charakterisiert, bei Dante sehr viel drastischer gegeben durch das realistische Bild vom Maulwurf. Und ich meine, gerade diese Stelle ist beweisend dafür, daß Goethe den Anfang dieses Danteschen Gesanges nie oder jedenfalls nie mit voller Aufmerksamkeit gelesen hat; sonst müßte gerade ihm, der die Natur so leidenschaftlich liebte und so genau kannte, dieses ungemein anschauliche Bild vom lichtblinden Maulwurf eindrücklich geblieben sein und wohl auch in seiner eigenen Dichtung irgendwo eine Spur hinterlassen haben.

Ich habe schon früher darauf hingewiesen, wie große Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß Goethe in Italien doch wohl die Divina Commedia zur Hand genommen habe, wenn auch ein unmittelbares Zeugnis dafür nicht beizubringen ist. Jene Schilderung des Literaturgespräches beim Grafen Fries (Nr. 48), an dem Goethe ja tatsächlich als einer, der die Dantesche Dichtung kennt, teilnimmt, liegt uns nur in der Fassung aus so später Zeit vor, daß daraus ein zwingender Schluß auf die römischen Tage nicht gezogen werden kann. Die an sich große Wahrscheinlichkeit aber, daß Goethe dabei doch an tatsächliche Dantelektüre in Rom sich erinnerte, wird gesteigert durch eines der wenige Jahre später entstandenen „Venezianischen Epigramme", das auffallende Dante-Reminiszenzen enthält. Es ist das 41. (42.) der Reihe:[1])

So verwirret mit dumpf willkürlich verwebten Gestalten,
Höllisch und trübe gesinnt, Breughel den schwankenden Blick;
So zerrüttet auch Dürer mit apokalyptischen Bildern,
Menschen und Grillen zugleich, unser gesundes Gehirn;
5 So erreget ein Dichter, von Sphinxen, Sirenen, Kentauren
Singend, mit Macht Neugier in dem verwunderten Ohr;
So beweget ein Traum den Sorglichen, wenn er zu greifen,
Vorwärts glaubet zu gehn, alles veränderlich schwebt:
So verwirrt uns Bettine, die holden Glieder verwechselnd;
10 Doch erfreut sie uns gleich, wenn sie die Sohlen betritt.

Wenn wir bei dem Dichter, der (Vers 5) von Sphinxen,

---

[1]) Datiert sind die Epigramme bekanntlich „V[illegible]
Druck in Schillers Musenalmanach für das Jahr 179[illegible]

Sirenen und Kentauren singt, auch unwillkürlich zuerst an Goethe selber und seine klassische Walpurgisnacht im II. Faust denken, so kann doch davon 1790 selbstverständlich noch keine Rede sein. Vielmehr dürfte Goethe hier an Dante gedacht haben, der ja tatsächlich in der Divina Commedia die Sphinx erwähnt (Purg. XXXIII) und von Sirenen gelegentlich (Purg. XIX als Verkörperung der falschen weltlichen Glückseligkeit in einer Vision Dantes, Purg. XXXI, Par. XII), von Kentauren öfters und ausführlich (Inf. XII, XXV, Purg. XXIV) spricht. Wie nun, wenn unsere Vermutung richtig ist, hier Dante und Dürer einander nahegerückt werden, so dürfen wir, glaube ich, auch den Inhalt eines viel späteren Spruches in Prosa über Dürer, ohne fehlzugreifen, ebenso für Dante von Goethe gesagt sein lassen: „Weil Albrecht Dürer, bei dem unvergleichlichen Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaßes der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäßigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben?“ [1])

Der Dante-Enthusiast Paul Pochhammer, der sich um Dantes Bekanntwerden in Deutschland neuerdings durch seine Schriften und Übersetzungen, besonders aber durch seine Wandervorträge so große Verdienste erworben hat, faßt den Riesen in Goethes „Märchen“ [2]) in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ als Frankreich auf [3]) und verweist dafür als Parallele auf die bekannte Stelle der Vision Dantes im irdischen Paradies (Purg. XXXII, 152), wo ebenfalls Frankreich als Riese erscheint, der die Hure, das Sinnbild der entarteten Kirche, mit sich fortschleppt, d. h. ins Exil nach Avignon führt. Bei der Vieldeutigkeit dieser Goetheschen „Märchen“-Gestalten mag auch diese Erklärung neben andern berechtigt erscheinen; der Rückschluß auf Dante erscheint mir jedoch in keiner Weise beweiskräftig.

Dann vermag ich wieder während zweier Jahrzehnte keine Stelle aufzuzeigen, die deutlich auf Dante hinwiese, bis in den

---

[1]) Erster Druck: Ausgabe letzter Hand XLIV (Nachgelassene Werke IV), 248.

[2]) Der erste Druck erfolgte bekanntlich in Schillers Horen. Erster Jahrgang 1795. IV, 108—152. W. A. XVIII, 225—278.

[3]) Goethes Märchen. Im Goethe-Jahrbuch XXV, 116 ff. (1904).

Veröffentlichungen von 1814 und 1815 zwei Äußerungen rasch aufeinander folgen, die kaum anders denn als Reminiszenzen einer und derselben Dantestelle zu fassen sind. Ich meine einmal den folgenden Abschnitt im dritten Teil von „Dichtung und Wahrheit“ (Elftes Buch): „Unser Leben ist, wie das Ganze, in dem wir enthalten sind, auf eine unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt. Unser Wollen ist ein Vorausverkünden dessen, was wir unter allen Umständen tun werden. Die Umstände aber ergreifen uns auf ihre eigene Weise. Das Was liegt in uns, das Wie hängt selten von uns ab, nach dem Warum dürfen wir nicht fragen, und deshalb verweist man uns mit Recht aufs Quia.“ [1]) Sodann den Reimspruch aus den Gedichten „Gott, Gemüt und Welt“:

> **Wie? Wann? und Wo? — Die Götter bleiben stumm!**
> **Du halte dich ans Weil, und frage nicht Warum? [2])**

Beide Male hören wir einen auffallenden Anklang an den Dante-Vers, Purg. III, 37:

> **State contenti, umana gente, al quia,**

womit allerdings bei Dante sich die Warnung verbindet, doch ja nicht das Geheimnis der Dreieinigkeit mit menschlicher Vernunft klügelnd erfassen zu wollen. Der Zusammenhang, in dem die Verse in der Divina Commedia stehen, ist also so ungoethisch als immer möglich. Doch bleibt der Zusammenklang auffallend, um so mehr, als gerade der italienische Einzelvers mit dem ungewöhnlichen lateinischen Reim- und Schlagwort sich dem Gedächtnis leicht einprägt, und Goethe ihn leicht ohne Erinnerung des Zusammenhangs, in dem er bei Dante steht, behalten haben mag.

Nur die geistvolle Parallele eines vielbelesenen Mannes, der gern ins Weite schweift, ohne jeden Gedanken an eine unmittelbare Einwirkung von seiten Dantes ist es, wenn Richard M. Meyer [3]) durch Goethes West-östlichen Divan

---

[1]) Erster Druck: Dichtung und Wahrheit. 1814. III, 75. — W. A. XXVIII, 50.

[2]) Erster Druck: Goethes Werke [illegible] und Tübingen 1815. II, 212. — W. A. II, 216.

[3]) Goethe, 3. Auflage [illegible]

im ganzen wie im Aufbau an die Divina Commedia erinnert wird: „Wie dieses Werk hat der Divan keinen anderen Mittelpunkt als den Dichter, der in aufsteigender Wanderung über Zeit und Welt Ausschau hält.“ Gerade R. M. Meyer hat die Stellung Goethes zu Dante meines Erachtens in der Hauptsache völlig richtig erfaßt, wenn er bemerkt: „Mit weniger innerm Anteil schreibt er ‚Über Dante‘; der große Seher, der mit so ungeheurer Energie „das Imaginative verwirklicht“ hat, ist ihm nie recht vertraut gewesen; neben Cervantes und mehr noch als dieser war Dante unter den Mitfürsten auf dem Parnaß der einzige, dem Goethe nur mit kühlem Gruß der Hochachtung zu begegnen pflegte.“ [1]) — Reine Phantastereien ohne jede Spur wissenschaftlicher Begründung sind die Dante-Reminiszenzen, die Pastor Graefe in einem Büchlein, das ein paradoxes Unikum in der deutschen Danteliteratur bildet,[2]) im Wilhelm Meister finden will, Phantastereien, die schon Farinelli mit gebührender Schneidigkeit zurückgewiesen hat.[3]) Auch von Loeper führt in seiner reichen Belesenheit noch zu einer Reihe von Stellen in Goethes Gedichten Parallelen aus Dante an, die mir alle recht weit hergeholt erscheinen und mehr als Beweise für das vortreffliche Gedächtnis und die findige Kombinationsgabe des Erklärers denn als Beweise für eine tiefergehende Kenntnis Dantes bei Goethe oder gar für eine Beeinflussung Goethes durch Dante gelten können. Solche Stellen, die ich hier der Vollständigkeit halber zusammenreihe, sind folgende: Bei Goethes in Italien entstandenem Gedichte „Amor als Landschaftsmaler“ erinnert Loeper daran, daß auch Dante in seinen Sonetten Amor in ähnlicher Weise persönlich einzuführen liebe,[4]) einmal in dem von Fraticelli als unecht erklärten Sonett „Un dì si venne a me Melanconia,“ [5]) das andere

---

[1]) ebd. S. 699.

[2]) An — Dante. Divina Commedia als Quelle für Shakespeare und Goethe. Drei Plaudereien von B. Graefe, Pastor. Leipzig 1896.

[3]) Arturo Farinelli, Dante e Goethe, Firenze 1900. S. 18, 35.

[4]) Goethes Gedichte. Herausgegeben von Loeper, 2. Auflage. Berlin 1882. II, 418 f.

[5]) Il Canzoniere di Dante Alighieri ed. Fraticelli, 4. ed. Firenze 1887. S. 274.

Mal in dem Sonette „Cavalcando l'altr'ier per un cammino".[1]) Ferner erinnert er zu der 53. Zahmen Xenie:

> Ins Sichere willst du dich betten?
> Ich liebe mir inneren Streit:
> Denn wenn wir die Zweifel nicht hätten,
> Wo wäre denn frohe Gewißheit?

an Par. IV, 130—132:

Drum sproß dem Schößling gleich am Fuß der Wahrheit	Nasce per quello a guisa di rampollo
Der Zweifel auf, und unsere Natur ist's,	Appiè del ver' il dubbio; ed è natura
Die uns zum Gipfel treibt von Höh' zu Höh'n.	Ch'al sommo pinge noi di collo in collo.[2])

Zu den Versen der 282. Zahmen Xenie:

> Noch bin ich gleich von euch entfernt,
> Haß euch Zyklopen und Silbenfresser!

bemerkt er: „auch Dante spricht vom ‚fabbro del parlar materno'" (die Stelle steht Purg. XXVI, 117)[3]); und zum Schluß der Zahmen Xenie 513:

> Ich habe der Deutschen Juni gesungen,
> Das hält nicht bis in Oktober

sagt er: „der Zeitverlauf nach Dantes Purg. VI, 144 f.:

> A mezzo Novembre
> Non giunge quel che tu d'Ottobre fili." [4])

In den „Geheimnissen" erinnern die frommen Ritter Loeper „an die Edlen Dantes unter den Heiden" (Inf. IV, 112 f.):

---

[1]) a. a. O. S. 78.

[2]) a. a. O. III, 109, wo irrtümlich Par. IV, 124 f. steht. Besser als der von Loeper angeführte Philalethes übersetzt Streckfuß III, 28 die Stelle:

> Dann läßt der Geist, wenn er die Wahrheit sah,
> An ihrem Fuß den Zweifel Wurzel schlagen
> Und treibt von Höh'n zu Höh'n dem Höchsten nah.

[3]) a. a. O. III, 194: „Der Sprache bess'rer Schmied war jener dort" übersetzt Streckfuß II, 176.

[4]) a. a. O. III, 295 und 296. Recht frei bei Streckfuß II, 41:

> Denn wenn du's im Oktober angesponnen,
> Zerreißt es im November kurz und klein.

Man bemerke auch wohl, daß bei Dante der Zwischenraum nur [illegible] Goethe dagegen vier Monate beträgt.

„Hier waren Leute stillen, ernsten Blickes usw.“,[1]) und in der Marienbader „Elegie“ verweist er zu den Versen 73 f.:

Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden
Mehr als Vernunft beseliget, wir lesens

nicht nur auf Wandrers Nachtlied und den „Brief an Lavater Nr. 13 (1778)“, sondern auch auf Dante, der jenen Frieden als das höchste Gut, das identisch sei mit dem Anschauen Gottes, preise (Par. III, 85, XXX, 102).[2]) Der Brief an Lavater (ohne Datum) ist hier noch nach dem ersten Druck in Hirzels Ausgabe datiert,[3]) während ihn die Weimarer Ausgabe[4]) in den Januar 1775 verlegt. Es sind die bekannten schönen Worte: „Der Friede Gottes, der sich täglich mehr an mir offenbaret, walte auch über dich und den Deinigen. Und daß dein Glaube unüberwindlich werde, sieh hier wieder, daß er mich überwindet.“ Zeitlich viel näher liegen dem am 5.—7. und 12. September 1823 entstandenen Gedichte[5]) die Worte des Briefes an Nees von Esenbeck vom 22. August ff. 1823: „Möcht' ich mich fromm und kurz fassen, so müßt' ich sagen: es kam augenblicklich der Friede Gottes über mich, der, mich mit mir selbst und mit der Welt ins Gleiche zu setzen, sanft und kräftig genug war.“[6]) Man braucht hier wahrlich nicht in Dantes weit entlegenes Paradies zu greifen, um den Goethe damals so naheliegenden Ausdruck zu erklären, und ebensowenig für die vorher angeführten Stellen an das Purgatorio zu erinnern.

In jener Zeit, da wir den unmittelbaren Zeugnissen zufolge die stärkste Beschäftigung Goethes mit Dante ansetzen müssen, spiegelt sich (immer einstweilen noch abgesehen von

---

[1]) a. a. O. II, 367 f.

[2]) a. a. O. II, 392.

[3]) Briefe Goethes an Lavater, herausgegeben von Hirzel, Leipzig 1833. S. 37.

[4]) W. A. IV. Abt. II, 226.

[5]) Vgl. W. A. III. Abt. IX, 109 ff. und dazu Bernhard Suphan in seinem Begleittext zu dem prächtigen Faksimiledruck der „Elegie“ nach Goethes Reinschrift, Schriften der Goethe-Gesellschaft. 1900. XV, 13.

[6]) W. A. IV. Abt. XXXVII, 185. Ebenfalls schon von Loeper (nach dem früheren Druck in Goethes naturwissenschaftlicher Korrespondenz, Leipzig 1874, II, 58) zu dieser Stelle angezogen: Goethe-Jahrbuch 1887. VIII, 173.

Faust, wie hier nochmals betont sei) dieser Höchststand seines Danteinteresses auch darin wieder, daß er für ein eigenes Gedicht die Dantesche Terzine in ihrer strengen, in Deutschland immer noch seltenen, dreifach gereimten Form anwendet. Es ist das schon früher (Nr. 39) erwähnte Gedicht „Schillers Reliquien" (oder mit dem früheren, nicht von Goethe herrührenden Titel „Bei Betrachtung von Schillers Schädel"), worüber schon oben (S. 38 und 63) das Nötige bemerkt wurde. Endlich finden wir noch in den zuerst in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" als Füllsel unter dem Titel „Aus Makariens Archiv" veröffentlichten Sprüchen in Prosa die Maxime: „Nachdenken und Handeln verglich einer mit Rahel und Lea; die eine war anmutiger, die andere fruchtbarer." [1]) Ihre Beziehung zu Dante ist allerdings eine sehr unsichere. Doch läßt die mehrfache Erwähnung der beiden alttestamentlichen Frauen in der Divina Commedia (Rahel: Inf. II, IV; Purg. XXVII; Par. XXXII. Lea: Purg. XXVII) eine solche immerhin als möglich erscheinen, um so eher, als die Kommentatoren dabei mit Nachdruck auf die gegensätzliche symbolische Bedeutung der Schwestern als Vertreterinnen der vita contemplativa und der vita activa, des beschaulichen und des tätigen Lebens, hinzuweisen pflegen. Aber dieser Gegensatz ist ein dem ganzen Mittelalter und noch der Renaissance geläufiger und konnte Goethe ebensowohl und besser durch Werke der bildenden Kunst, beispielsweise durch die beiden Gestalten rechts und links von Michelangelos Moses am Grabdenkmal Papst Julius des Zweiten in S. Pietro in Vincoli in Rom nahegebracht werden. Einen alten italienischen Stich nach diesem Grabmal vom Jahre 1554 besaß Goethe; [2]) auch eine kleine Bronzekopie der Mosesstatue war seit dem Jahre 1812 in seinem Besitze. [3])

Mag mir auch der eine oder andere Anklang an Dante in Goethes Dichtung entgangen, mögen mir weitere Parallelen, die andere (besonders auch ältere) Literarhistoriker hervorge-

---

[1]) Erster Druck: A. l. H. XXIII, 274.

[2]) Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen I, 18, Nr. 153.

[3]) Ebd. II, 20, Nr. 104. Vgl. Tag- und Jahreshefte 1812. W. A. XXXVI, 77.

hoben haben, nicht bekannt geworden sein, so ergibt sich doch jedenfalls aus dem bisher Gesagten, daß von einer starken oder in irgendwelchem wichtigen Werke gar entscheidenden Beeinflussung Goethes durch Dante nicht gesprochen werden kann. Das ändert sich nun oder scheint sich wenigstens zu ändern, sobald wir das große Lebenswerk Goethes, die Faustdichtung, genauer ins Auge fassen. Hier soll an mehreren, zum Teil entscheidenden Punkten Dante einen tiefgehenden Einfluß ausgeübt haben. Davon muß nun im einzelnen die Rede sein.

Vorangeschickt sei zunächst, daß natürlich die Analogie, die im Großen besteht zwischen den beiden Menschheitsgedichten des beginnenden vierzehnten und des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, in keiner Weise geleugnet werden soll und kann. Schon Daniel Stern hat in ihrem schönen Buche von 1866 [1]) die Hauptpunkte, welche eine solche Zusammenstellung, eine solche Vergleichung rechtfertigen, treffend zusammengefaßt: Es handelt sich hier wie dort um die umfassende Darstellung des Menschenlebens auf Erden und im Himmel, hier wie dort um die Beziehungen zwischen Mensch und Gott, um den Kampf zwischen Gut und Böse im Menschen, um das Heil seiner unsterblichen Seele. Und wie Dante der Held und das einzige Band der Divina Commedia ist, so ist Faust der Held und das einzige Band der Fausthandlung (wobei allerdings Stern, wie mir scheint, ganz die zweite durch die ganze Handlung durchgehende Hauptfigur, Mephistopheles, vergißt). Beide Dichtungen schließen im Mysterium einer transzendentalen Gotteswelt, zu deren höchsten Sphären die einst

---

[1]) Daniel Stern (Pseud. für Gräfin d'Agoult), Dante et Goethe, Dialogues. Paris 1866. Daß die Romantiker schon früher gelegentlich den Vergleich gezogen, ist bekannt. Ich erinnere etwa an Friedrich Schlegel, der im „Gespräch über die Poesie“ (Athenäum III, 1800) schon das Faustfragment zum Größten gerechnet hat, was die Dichtung aller Zeiten besitze, und im Anschluß daran Goethe feierte als „Stifter und Haupt einer neuen Poesie für uns und die Nachwelt“, wie es einst Dante im Mittelalter gewesen (a. a. O. S. 181), oder an Schelling, der vom Faust sagte, das Werk habe „eine wahrhaft Dantesche Bedeutung, obgleich es weit mehr Komödie und mehr im poetischen Sinne göttlich ist als das Werk des Dante“. (Sämtl. Werke, I. Abt. V, 156.)

auf Erden geliebte Frau durch ihr Gebet zur Himmelskönigin den Helden den Zugang eröffnet. Beide Werke, erwachsen aus volkstümlichem Glauben und volkstümlichen Überlieferungen, führen auf die höchsten Höhen erhabener Kunstdichtung und behandeln im letzten Grunde religiöse Probleme, beide sind Lebenswerke ihrer Dichter, beide gipfeln in symbolischer Darstellung des in anderer Weise dem menschlichen Geiste nicht faßbaren Überirdischen. Beide bringen das ganze umfassende Wissen ihrer Verfasser ebenso imponierend zum Ausdruck, wie sie ihre sprachschöpferische Macht, ihre unbegrenzte Herrschaft über alle metrischen und rhythmischen Feinheiten beurkunden.

Nicht auf diese großen und allgemeinen Züge aber, die eine Vergleichung der beiden Dichtungen nicht nur rechtfertigen, sondern auch stets aufs neue dazu anreizen, handelt es sich hier.[1]) Es handelt sich vielmehr darum, wie weit im einzelnen ein unmittelbarer Einfluß von seiten Dantes auf Goethes Faustdichtung nachweisbar ist.[2]) Ein solcher ist vor allem für

---

[1]) Eine kurze Gegenüberstellung der beiden Dichter und ihrer Lebensdichtungen, nach ihrer Ähnlichkeit und ihrer (größeren) Verschiedenheit, wie ich sie in der Einleitung meiner Faust-Vorlesungen zu geben pflege, ist gedruckt in Wilhelm Bodes Zeitschrift „Stunden mit Goethe" II, 5 f. — Erst nach Abschluß meiner hier vorliegenden Arbeit erhielt ich das Buch von Karl Voßler, Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung. Heidelberg 1907. I. Band, I. Teil. Es enthält als Einleitung (S. 1—20) ein Kapitel: „Goethes Faust und Dantes göttliche Komödie". Ihre Verwandtschaft faßt jedoch Voßler nicht als „eine tatsächliche und geschichtliche", sondern als „eine rein geistige, innere und eben darum tiefere" (S. 1). Gegen Pochhammer (s. u.) richtet er sich geradewegs mit dem Satze: „Vergeblich hat man sich bemüht, den ‚Dante im Faust' zu finden." Nur in der symbolischen Bedeutung Gretchens und Beatrices als Erfüllerinnen des Wortes „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" erkennt Voßler eine tatsächliche Berührung der beiden Dichter, was doch wohl, wie aus meinen Ausführungen hervorgehen dürfte, nicht aufrecht zu erhalten ist. Seine weiteren Erörterungen über die Verschiedenheit des Planes (S. 2—8) und über die Verschiedenheit der Ausführung (S. 9—12), sowie über geistige Eigenart und Verwandtschaft (S. 12—20) sind in ihrer Knappheit vortrefflich. „Dort [Faust] die Herrschaft des Willens in dramatischer, hier [Div. Com.] die Herrschaft der Wahrheit in visionärer Form."

[2]) Vgl. zu den folgenden Ausführungen durchweg Erich Schmidts vortreffliche Studie „Danteskes im Faust". Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1901. CVII, 241 ff.

drei wichtige Punkte der Faustdichtung mit besonderem Nachdruck behauptet worden: für die Anfangs- und Schlußszenen des zweiten Teiles und, allerdings soweit ich sehen kann, nur von einer Seite, auch für den „Prolog im Himmel". Überall sonst handelt es sich um Einzelparallelen, über deren Wert und Bedeutung man sehr verschiedener Meinung sein kann; hier aber sollen die entscheidenden Anregungen von Dante ausgegangen sein.

Was zunächst den „Prolog im Himmel" betrifft, so halte ich gerade hier irgendwelchen tieferen Zusammenhang mit Dante für ausgeschlossen. Goethe, der mit solcher Offenheit auf die Anregung durch den Hiob der Bibel selber hingewiesen hat,[1]) hätte sicherlich auch eine ebenso starke Anregung durch Dante nicht verschwiegen. Doch sei dem, wie ihm wolle, die Dichtung selber berechtigt meines Erachtens in keiner Weise dazu, hier eine Abhängigkeit von Dante, ja auch nur eine Erinnerung an Dante anzunehmen. Nun sagt allerdings Paul Pochhammer, der weitgehendste aller Dantefinder im Faust, einmal in einem vom 5. August 1897 datierten Vorwort:[2]) „... gerade heut, wo der ‚Prolog im Himmel' die erste Jahrhundertfeier seiner Abklärung aus dem zweiten Inferno-Gesang begeht" und wiederholt ähnlich noch sieben Jahre später: „... Goethe, der zwei Jahre später im ‚Prolog im Himmel' eine so sichere Dante-Kenntnis offenbart",[3]) ohne daß er jedoch meines Wissens diese Behauptungen irgendwo genauer ausgeführt oder begründet hätte.[4]) Dagegen ist zunächst

---

[1]) Gespräch mit Kanzler von Müller und Eckermann, 17. Dezember 1824; Gespräch mit Eckermann u. a. 18. Januar 1825; Gespräch mit Crabb Robinson zwischen dem 13. und 19. August 1829. (Goethes Gespräche, herausgegeben von W. von Biedermann. V, 120, 133; VII, 107.)

[2]) P. Pochhammer, Durch Dante. Ein Führer durch die „Commedia" in 100 Stanzen und 10 Skizzen. Zürich und Leipzig o. J. S. 9.

[3]) Paul Pochhammer, Goethes Märchen. Goethe-Jahrb. 1904. XXV, 120, Anm. 2.

[4]) In seinem Werke: Dantes Göttliche Komödie in deutschen Stanzen frei bearbeitet, Leipzig 1901, S. 405 bezeichnet Pochhammer umgekehrt den zweiten Inferno-Gesang als einen „Prolog im Himmel", ohne jedoch hier auf Goethe zurückzukommen.

zu sagen: die „so sichere Dantekenntnis" Goethes im Jahre 1797 ist eine unbeweisliche Voraussetzung Pochhammers. Eine solche eindringende Dantekenntnis ist für diese Zeit zwar nicht schlechthin unmöglich, aber doch sehr unwahrscheinlich und jedenfalls auf Grund des uns vorliegenden tatsächlichen Materials für eine wissenschaftliche Beweisführung ganz auszuscheiden. (Vgl. oben Kapitel 2 am Anfang.) Ich verstehe aber auch trotz mehrfacher Vergleichung nicht, wieso der „Prolog im Himmel" eine Abklärung aus dem zweiten Inferno-Gesange sein soll. Nur an einer einzigen Stelle vermag ich eine entfernte Ähnlichkeit zu entdecken. Wenn Virgil (Inf. II, 61—67) als Aufmunterung für Dante die Worte der Beatrice wiederholt:

L'amico mio e non della ventura	Mein Freund, doch nicht der Freund des Glückes, irrt,
Nella diserta piaggia è impedito	Gehemmt im Weg am einsamen Gestade
Sì nel cammin, che vôlto è per paura.	Und wendet sich, von Furcht und Angst verwirrt.
E temo che non sia già si smarrito	Schon fürcht' ich, irrt er so von seinem Pfade,
Ch'io mi sia tardi al soccorso levata,	Daß ich, so sagte man im Himmel mir,
Per quel ch'io ho di lui nel cielo udito.	Zu später Hilfe Vorwurf auf mich lade.

so mag man ja bei diesem irdischen Irrwegen verfallenden Dante an den im Erdenleben irrenden Faust denken, den der Herr trotz solcher auf Erden unvermeidlicher Irrungen („Es irrt der Mensch, solang er strebt") seinen Knecht nennt. Aber Dante, der durch das Eingreifen dreier heiliger Frauen (der Himmelskönigin, der hl. Lucia und Beatrices unter Führung zunächst des Virgil, später Beatrices selber die drei Ewigkeitsreiche durchwandert, und Faust, der durch Zulassung Gottes unter Führung Mephistos sich selbständig durch die kleine und die große Welt dieser Erde durchschlagen muß, um so jeder auf eigenem, von dem des andern grundverschiedenem Wege die innere Läuterung zu gewinnen und schließlich zur vollen Klarheit in der Ewigkeit zu gelangen, sind dabei doch völlig verschiedene Gestalten. Daran ändert auch der (m[illegible] Auffassung nach rein zufällige) Zusammenklang [illegible] bedeutsamen Wortes nichts. Es handelt sich um [illegible] in Purg. X

wo Virgil in seiner Schilderung derer, die zum Guten träge waren, Vers 127 f. sagt:

> Ciascun confusamente un ben apprende,
> Nel qual si quieti l'animo ...[1])

und des Herrn Wort zu Mephisto:

> Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient.

Nun sagt Pochhammer, der diesen Zusammenklang nicht als erster[2]) hervorhebt: „Es ist sehr wohl möglich, daß das Goethesche Beiwort „verworren“ aus dem confusamente Dantes stammt, Faust daher vom Herrn als ein Träger des Läuterungsberges erkannt ist, während Mephisto ihn natürlich für einen solchen der Hölle hält. Dies wäre u. a. beweisend dafür, daß Goethe (und zwar als erster) den strengen Parallelismus der beiden ersten Teile der Commedia erkannt hat.“ [3]) Schon Erich Schmidt[4]) bemerkt dazu, daß Goethe „den ihm sehr geläufigen Ausdruck“ (verworren) kaum daher habe. Schlimmer erscheint mir das Hereinzerren des Danteschen „Reinigungsberges“ (Purgatorio), der in der innerlich so durch und durch protestantischen Atmosphäre des Faust überhaupt nichts (auch nicht in der Anfangsszene des zweiten Teiles, wovon noch die Rede sein wird!) und hier im Prolog im Himmel am allerwenigsten etwas zu tun hat. Faust ist weder ein im Danteschen Sinne zum Guten träger Mensch (er sucht das Gute nur auf einer falschen Seite, hat es sich aber reichlich sauer werden lassen, vgl. den Eingangsmonolog

---

[1]) Streckfuß übersetzt:

> Nach einem Gute strebt mit dunkelm Triebe
> Der Mensch.

Dieser „Mensch mit dunkelm Triebe“ klingt natürlich an an Goethes „guter Mensch in seinem dunkeln Drange“, jedoch nicht umgekehrt, wie ein der Chronologie Unkundiger (Goethe 1797, gedr. 1808, Streckfuß 1825) zunächst schließen möchte.

[2]) Karl von Enk, Dante Alighieris Göttliche Komödie in deutsche Prosa übertragen. Wien 1877. Zweite Auflage, S. 235, worauf Pochhammer selbst hinweist.

[3]) Dantes Göttliche Komödie in deutschen Stanzen frei bearbeitet. Leipzig 1901. S. 411, Anm.

[4]) Goethes sämtl. Werke. Jubiläums-Ausgabe XIII, 271.

des ersten Teiles bei Goethe!), noch gehört er zu den Bewohnern des Läuterungsberges, sondern er ist ein ausschließlich im Erdenleben stehender, dort allein wirkender und in diesem allein sich vollendender Mensch, darin geradezu der Gegensatz Dantes, der zu seiner Vollendung eben der Wanderung durch die unter- und überirdischen drei Ewigkeitsreiche bedarf. Pochhammer selbst weist ja auf die tiefgehende Verschiedenheit der beiden Dichtungen mit allem Nachdruck hin, aber der Versuchung, vor der er sich selbst geschützt glaubt, der Versuchung, „die beiden Dichtungen in eine ungebührliche und ihnen schädliche Nähe zueinander zu bringen“,[1]) ist er doch mehr als einmal erlegen.

Pochhammers in der oben angeführten Stelle ausgesprochene und öfters[2]) wiederholte Anschauung, daß Goethe gründlich eingedrungen sei in die ethisch-religiösen Kernfragen der Divina Commedia, wie in ihren „völlig unnachahmbaren Bau“, schwebt meines Erachtens so lange unhaltbar in der Luft, als nicht neue tatsächliche Beweise für Goethes genaue Dantekenntnis (und zwar schon für eine solche am Ende des achtzehnten Jahrhunderts) erbracht werden. Denn die subjektiven Kombinationen des liebenswürdigen Dante-Enthusiasten sind keine wissenschaftlich brauchbaren Beweismittel. Damit soll natürlich nicht bestritten werden, daß es für einzelne einen „Goethe-Weg zu Dante“ gibt, wie ihn Pochhammer für sich selber gefunden hat (vgl. Einleitung zu seiner Stanzenbearbeitung der Göttl. Komödie S. X). Wohl aber halte ich einen Dante-Weg zu Goethe, um in Pochhammers Sprache zu sprechen, für ein Unding. Und ich glaube, daß die großenteils (natürlich nur soweit sie Goethe betreffen!) einer festen, sachlichen Grundlage entbehrenden und darum rein subjektiven Aufstellungen Pochhammers das Verständnis des Goetheschen Faust, insbesondere des zweiten Teiles, eher zu erschweren oder doch zu trüben geeignet sind, als daß sie es (von Einzelheiten, auf die ich noch zurückkomme, abgesehen) zu fördern und tatsächlich zu erleichtern vermögen. Diese Aufstellungen

---

[1]) In der Einleitung zu seiner Stanzenbearbeitung der Göttl. I

[2]) Z. B. am eben angeführten Orte S. XI f.

nun weiterhin im einzelnen zu prüfen, ist mir durch meine Aufgabe geboten.

In der Eingangsszene des zweiten Teiles soll nach der Ansicht Pochhammers Goethe dreierlei (und zwar unmittelbar) Dantes Göttlicher Komödie entnommen haben.[1]) Einmal den Ort, an dem sich die Szene abspielt, dann den Lethebegriff im einleitenden Gesange der Elfen, und drittens den ganzen Inhalt des großen Faust-Monologes in Terzinenform. Jener Ort nämlich ist — nach Pochhammer — kein anderer als Dantes irdisches Paradies auf dem Gipfel des Reinigungsberges, wie es die letzten Gesänge des Purg. (XXVIII ff.) schildern. Die einfachste und nächstliegende Frage: wie kommt Faust in dies irdische Paradies Dantes? hat Pochhammer gar nicht aufgeworfen. Sie ist unbeantwortbar und stößt — genau besehen — allein schon seine ganze Hypothese um. Die sonst im Faustdrama bei überraschendem Ortswechsel öfters befriedigende Antwort „durch Hilfe Mephistos" versagt hier natürlich völlig. Ihm wäre dieser „fremdeste Bereich" selbstverständlich unzugänglich. Das Dantesche Paradiso terrestre ist erreichbar nur durch Ersteigung des ganzen Läuterungsberges und für einen Lebenden überhaupt unerreichbar, es sei denn, daß er wie Dante durch besondere Gnade Gottes, unter Führung einer abgeschiedenen Seele und unterstützt durch mehrfaches Eingreifen des göttlichen Willens, dahin gelange. Wie sollte Faust, den Gott ganz ausdrücklich für sein Erdenleben Mephistopheles „überlassen" hat, in dessen irdisches Geschick er nach dem Pakte mit Mephistopheles in keiner Weise mehr eingreifen darf, in dies irdische Paradies kommen? Alle die Einzelanklänge, die Pochhammer geschickt zusammenträgt, vermögen nicht diesen Grundirrtum zu verschleiern, der wohl vor allem in ungenügender plastischer Vorstellung seine Erklärung findet. Man stelle sich die Situation nur deutlich vor: Dantes Paradiso terrestre liegt auf dem Gipfel des kegelförmigen, oben abgeplatteten Berges der Läuterung; die Gegend,

---

[1]) Paul Pochhammer, Dante im Faust. Sonderabdruck aus der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" Nr. 105 und 106 vom 11. und 12. Mai 1898. München 1898.

in der Faust zu Beginn des zweiten Teiles erwacht, ist ein Hochplateau in den Bergen, begrenzt einerseits von hohen Gebirgen („Gipfelriesen“ Vers 4695), auf der andern Seite mit freiem Blick auf das Vorland („Talaus, talein ist Nebelstreif ergossen“ Vers 4688). Es ist eine typische, durch Schweizer Erinnerungen [1]) in ihrer Ausgestaltung im einzelnen bestimmte Alpengegend mit Wasserfall, blumigen Matten („der Alpe grün gesenkte Wiesen“ Vers 4699) und Felsbergen.[2]) Der Wald liegt tiefer im Tale („Zweig' und Äste ... entsprossen Dem duft'gen Abgrund, wo versenkt sie schliefen“ Vers 4690 f.), und Faust steht höher im Freien, Dante dagegen im dichten Hain (XXVIII, 22 f.). Wenn Pochhammer (S. 8) sagt: „Dantes irdisches Paradies krönt seinen Läuterungsberg, Goethe hat das Fausts sich noch etwas naturgemäßer gedacht“ und dann die Situation wieder im Handumdrehen in eine blumige Wiesenmulde nach Art der Valletta de' principi (Purg. VII) verlegt, so voltigiert er damit kühn über alle Schwierigkeiten der plastischen Vorstellung hinweg. Es gibt in Dantes Paradiso terrestre keine Berggipfel, da es selber auf dem abgeplatteten Gipfel eines Berges liegt. Die hohen Berge der Umgebung bilden aber einen wesentlichen Bestandteil des Faustschen „Paradieses“: „Hinaufgeschaut! der Berge Gipfelriesen“ usw. In Dantes irdischem Paradies gibt es kein Hinaufschauen zu Bergen (nur ein solches zu den Sternen), es gibt nur ein Hinabschauen auf die tiefer liegenden Teile des Reinigungsberges. — Dante, der

---

[1]) Goethe selbst hat auf Eckermanns Bemerkung, die Terzinen möchten aus der Erinnerung der vorher von Goethe bei Gelegenheit Tells erwähnten Natureindrücke des Vierwaldstättersees entstanden sein, geantwortet: „Ich will es nicht leugnen, daß die Anschauungen dort herrühren, ja ich hätte ohne die frischen Eindrücke jener wundervollen Natur den Inhalt der Terzinen gar nicht denken können. Das ist aber auch alles, was ich aus dem Golde meiner Tell-Lokalitäten mir gemünzt habe.“ (Goethes Gespräche, ed. Biedermann VI, 134.) Man möchte an einen Punkt denken wie etwa Seelisberg mit dem vom See heraufsteigenden Walde und dem Urirotstock dahinter (nur der Wasserfall fehlt).

[2]) Der für oberflächliche Leser leicht irreführende Ausdruck Erich Schmidts „Dies Vorspiel im Purgatorio einer erhabenen Alpenlandschaft“ (Jub.-Ausg. XIV, S. XVII) ist natürlich nur ein geistvoller Hinweis auf die Läuterung Fausts in dieser Szene, aber keineswegs so zu vers[illegible]
auch Erich Schmidt hier tatsächlich an Dantes Purgatorio [illegible]

an Virgils Hand durch die Schrecken der Hölle hindurchdrang und in Begleitung des von seiner Läuterungszeit im fünften Kreise der Geizigen erlösten Statius den Berg der Reinigung emporstieg, ist Stufe um Stufe hinaufgelangt bis hierher, wo ihm nun die Vision der triumphierenden Kirche, der Wechsel des Führers — Beatrice tritt an Virgils Stelle —, die Entsühnung von aller Erdenschuld durch die Lethe, die Vision der leidenden Kirche, das Bad im Flusse Eunoë, der Wiedererinnerung an alles getane Gute verleiht, und endlich der Aufstieg zur Sternenwelt des himmlischen Paradieses im Geleite Beatrices zuteil wird. Das alles ist logisch aufgebaut, klar entwickelt und innerlich völlig sicher geschaut. Was aber soll Faust hier? Von hier gibt es doch kein Zurück in die Welt menschlicher Betätigung, in der Faust, einmal hier angelangt, nichts mehr zu suchen hätte. Für Faust aber beginnt jetzt erst der größere Teil seiner Weltfahrt, es geht jetzt erst in die „große Welt", in der er den Erlösungswert der selbständigen Tat erkennen und an sich selbst erfahren soll,[1]) und die er nach wie vor in Begleitung Mephistos, wenn auch immer freier werdend von dessen Führung, immer mehr nach eigenem Willen durchwandert. Wohl sagt Faust, als die Sonne naht: „Ein Paradies wird um mich her die Runde" (Vers 4694), aber er sagt nicht: es ist ein Paradies, sondern: die aufgehende Sonne erhellt diese mich umgebende Berglandschaft zu paradiesischer Schönheit. Mit der Tatsache, daß Faust in einem Bergparadiese (d. h., um das nochmals zu betonen, in einem paradiesischen Tale in den Bergen, nicht aber in einem Paradiese auf dem Gipfel eines Berges, wie bei Dante) erwacht und in Terzinen spricht, ist die Erinnerung an Dante nicht, wie Pochhammer meint, ohne weiteres und

[1]) Wenn Dante die Glückseligkeit des irdischen Lebens („das irdische Paradies") in der Monarchia III, 15 so schildert: „beatitudinem scilicet hujus vitae quae in operatione propriae virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur", so liegt darin, wie F. X. Kraus bemerkt, eine viel stärkere Annäherung an den Grundgedanken des Faust, an die „Rettung und Läuterung des Menschen durch die eigene Tat", während das Paradiso terrestre des Purgatorio davon nichts weiß. (Vgl. Kraus, Dante, S. 489; die dortigen auf Faust bezüglichen Folgerungen halte ich allerdings nicht für richtig.)

jedenfalls nicht inhaltlich, sondern höchstens formal gegeben. Auch den Ausdruck Goethes „gereinigt" in der für „Dichtung und Wahrheit" bestimmten Skizze der Faustfortsetzung von 1816 mißversteht Pochhammer, wenn er (S. 5) sagt: „Goethe hat den wiederauftretenden Faust „gereinigt" darstellen wollen... Er hat ihn hierzu, meiner Ansicht nach, auf die Höhe des Reinigungsberges erhoben, den Dante..." usw. Goethe schreibt: „Er [Faust] wacht auf, fühlt sich gestärkt, verschwunden alle vorhergehende Abhängigkeit von Sinnlichkeit und Leidenschaft. Der Geist, gereinigt und frisch, nach dem Höchsten strebend." [1]) Das soll doch nicht mehr heißen, als daß Faust von der Schuld an Gretchen (der „vorhergehenden Abhängigkeit von Sinnlichkeit und Leidenschaft") gereinigt und darum frischen Geistes vorwärts schreitet. Aber es ist dabei nicht nur, wie auch Pochhammer betont, ein unmittelbares Eingreifen Gottes, das dem Vertrage mit Mephisto zuwiderliefe, ausgeschlossen, sondern überhaupt jede Läuterung und Reinigung im christlichen Sinne, im Sinne Dantes und der Kirchenlehren seiner Zeit. — Wir haben dafür neuerdings ein ganz authentisches Zeugnis erhalten in einer längeren Ausführung Goethes über die Elfenszene Eckermann gegenüber, das erst 1901 aus dessen Nachlaß mitgeteilt wurde. [2]) Goethe sagt da — die nicht datierte Äußerung dürfte Anfang März 1826 fallen [3]) —: „Wenn man bedenkt, welche Greuel beim Schluß des zweiten Aktes [gemeint ist der Schluß des ersten Teiles!] auf Gretchen einstürmten und rückwirkend Fausts ganze Seele erschüttern mußten, so konnt' ich mir nicht anders helfen, als den Helden, wie ich's getan, völlig zu paralysieren und als vernichtet zu betrachten, und aus solchem scheinbaren Tode ein neues Leben anzuzünden. Ich mußte hierbei eine Zuflucht zu wohltätigen mächtigen Geistern nehmen, wie sie uns in der Gestalt und im Wesen

[1]) W. A. XV [2], 174.

[2]) Goethes Faust am Hofe des Kaisers. In drei Akten für die Bühne eingerichtet von Johann Peter Eckermann, ed. Friedrich Tewes. Berlin 1901. S. XIII f. Die oben im Text hervorgehobenen Stellen sind von mir, als für meinen Zweck besonders wichtig, unterstrichen.

[3]) Vgl. Hans Gerhard Graef, Goethe über seine Dichtungen. Frankfurt 1904. Zweiter Teil, zweiter Band. S. 325, Anm. 2.

von Elfen überliefert sind. Es ist alles Mitleid und das tiefste Erbarmen. Da wird kein Gericht gehalten und da ist keine Frage, ob er es verdient oder nicht verdient habe, wie es etwa von Menschen-Richtern geschehen könnte. Bei den Elfen kommen solche Dinge nicht in Erwägung. Ihnen ist es gleich, ob er ein Heiliger oder ein Böser, in Sünde Versunkener ist, „ob er heilig, ob er böse, jammert sie der Unglücksmann", und so fahren sie in versöhnender Weise beschwichtigend fort und haben nichts Höheres im Sinne, als ihn durch einen kräftigen tiefen Schlummer die Greuel der erlebten Vergangenheit vergessen zu machen: „Erst badet ihn im Tau aus Lethes Flut." Darin spricht Goethe deutlich genug aus, wie er die Elfenszene aufgefaßt wissen will. Und diese mildmenschliche Überleitung Fausts von den Greueln der Gretchentragödie zu neuem Wirken war seinem innersten Wesen gemäß, wie er selber betont in den diese Auseinandersetzung einleitenden Worten: „Hier also der Anfang! Da Sie mich kennen, so werden Sie nicht überrascht sein, ganz in meiner bisherigen milden Art! Es ist, als wäre alles in dem Mantel der Versöhnung eingehüllt." — So sind denn diese Elfen unter Ariels Führung weder (wie es noch im Entwurfe von 1816 der Fall ist) böse mit ironischen Lockungen Faust verführende Geister im Dienste des Mephistopheles noch gute Geister im Dienste des Herrn, sondern freundliche Naturgeister, welche dem schuldvoll umgetriebenen Menschen gegenüber die lindernde Macht der Zeit, die erneuernde Kraft der Natur verkörpern. Ihr Walten um den schlafenden Faust ist für den Dichter ein bequemes Mittel, um das, was tatsächlich im Leben Fausts einen viel längeren Zeitraum umfaßte, symbolisch abkürzend zu schildern: die innere Beruhigung nach dem furchtbaren Erlebnis mit Gretchen. Das ist angedeutet in ihrer vierfachen Tätigkeit, der die vier Strophen des Elfengesanges entsprechen: Versenken in tiefen Schlaf, Gabe des Vergessens, Stärkung der Glieder zu neuer Tätigkeit, Ermunterung zu neuem tätigen Eingreifen ins Leben. Die Gabe des Vergessens bezeichnet Ariel mit den Worten:

Dann badet ihn im Tau aus Lethes Flut (Vers 4629).

Hier ist tatsächlich der einzige Punkt der ganzen Szene, wo

meines Erachtens eine Erinnerung Goethes an Dante sehr wahrscheinlich ist.[1]) Denn die Lethe, welche von den Elfen bei Faust angewandt wird, ist nicht die antike Lethe, welche völliges Vergessen der Vergangenheit gibt, sondern die Lethe Dantes, welche Vergessen der (bereuten) Schuld schenkt.[2]) Diese Lethe schildert schon Virgil Inf. XIV, 136—138. (Streckfuß I, 145):

Letè vedrai, ma fuor di questa fossa	Nicht in der Hölle fließt der Lethe Flut,
Là ove vanno l' anime a lavarsi	Dort siehst du sie beim großen Seelenbade,
Quando la colpa pentuta è rimossa.	Wenn die bereute Schuld auf ewig ruht.

Beatrice aber sagt von ihr Purg. XXVIII, 127f. (Streckfuß II, 190):

Da questa parte con virtù discende	Der Arm hier hat die Kraft, daß in den Fluten
Che toglie altrui memoria del peccato:	Jedweder Schuld Erinnerung versinkt;
Dall'altra d'ogni ben fatto la rende.	Der andre dort erneuert die des Guten.
Quinci Letè, così dall'altro lato	Der hier heißt Lethe; aber dorten winkt
Eunoè si chiama.	Dir Eunoe...

Und später belehrt sie Dante, der die Lethe schon bekommen hat und nun äußert, er fühle keinen Vorwurf, kein Schuldbewußtsein im Gewissen, Purg. XXXIII, 94—99 (Streckfuß II, 224):

E se tu ricordar non te ne puoi	„Entsinnst du des dich nicht" — sie wandte sich
(Sorridendo rispose) or ti rammenta,	Hier lächelnd hin zu mir — „doch von den Fluten
Come bevesti di Letè ancoi,	Der Lethe trankst du—des entsinne dich.
E se da fummo fuoco s'argomenta,	Und, wie man richtig schließt vom Rauch auf Gluten,
Cotesta oblivion chiaro conchiude	So siehest du durch dies Vergessen klar,
Colpa nella tua voglia altrove attenta.	Daß du dich abgewandt vom wahren Guten."

Immerhin muß betont werden, daß ein so genauer Faust- und Goethe-Kenner wie Erich Schmidt die Herleitung der Faust-Lethe aus Dante nicht für unumgänglich nötig erachtet, vielmehr auf die Briefstelle an Zelter vom 15. Februar 1830 ver-

[1]) Man vergleiche auch hiezu Erich Schmidts vortreffliche Studie „Danteskes im Faust" im Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1901. CVII, 241 ff.

[2]) Übrigens hat schon Düntzer (Goethes Faust II, 1851, S. 5, Anm. 3) auf die von Dante aus der Unterwelt ins Fegefeuer versetzte Lethe hingewiesen, ohne den tatsächlichen Unterschied in der Wirkung der beiden Vergessensströme zu beachten.

weist: „Man bedenke, daß mit jedem Atemzug ein ätherischer Lethestrom unser ganzes Wesen durchdringt, so daß wir uns der Freuden nur mäßig, der Leiden kaum erinnern. Diese hohe Gottesgabe habe ich von jeher zu schätzen und zu steigern gewußt.“[1])

Über die Abfassungszeit des Terzinenmonologs Fausts (Vers 4679—4727) gehen die Ansichten bekanntlich weit auseinander. Ich bin geneigt, ihn mit Loeper,[2]) Erich Schmidt,[3]) Richard M. Meyer,[4]) Pniower[5]) und wohl auch Walzel[6]) ins Jahr 1826 zu setzen. Zwar verkenne ich nicht das Gewicht der Gründe für eine Datierung auf 1798, die besonders Hermann Henkel[7]) und Max Koch[8]) betont haben. Gewiß sprechen die Nähe der Schweizerreise von 1797 (wennschon man die Worte „die frischen Eindrücke jener wundervollen Natur“ in Eckermanns Gesprächbericht[9]) allzu stark dafür ausgenutzt hat), das Erscheinen des langen Terzinengedichtes „Prometheus“ von August Wilhelm Schlegel in Schillers Musenalmanach auf 1798[10]) und die Stelle über die Vorzüge der Terzine im Briefwechsel mit Schiller vom Februar 1798[11]) für diese Datierung.

---

[1]) Goethes sämtl. Werke. Cottasche Jubiläums-Ausgabe. XIV, 299.

[2]) Faust, ed. Loeper, 2. Bearbeitung. Berlin 1879. II, S. XXV, vgl. Loepers Ausgabe der Gedichte Goethes. 1883. 2. Ausgabe. II, 532.

[3]) Jub.-Ausg. XIV, 300.

[4]) R. M. Meyer, Goethe. 1905. 3. Auflage. II, 701.

[5]) Pniower, Goethes Faust. Zeugnisse und Exkurse. Berlin 1899. S. 196.

[6]) Ich erschließe wenigstens seine Datierung aus seiner Einleitung zu Goethe und die Romantik, Bd. II, wo es heißt: „in Sonetten wetteifert er [Goethe] mit Werner, huldigt er auch Bettinen. Die stammverwandte Terzine lernt er einem Schüler W. Schlegels, dem Übersetzer Dantes, Streckfuß ab.“ (Schriften der Goethe-Gesellschaft. 1899. Bd. XIV, S. XLVIII.) Die Übersetzung von Streckfuß erschien 1824—26.

[7]) Herm. Henkel, Zu den Terzinen im II. Faust. Schnorrs Archiv. 1878. VIII, 164—166.

[8]) Max Koch, Zur Entstehungsgeschichte zweier Faustmonologe. Zeitschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. 1895. VIII, 128—131.

[9]) S. o. S. 85, Anm. 1.

[10]) S. 49—73. Weitere Drucke in den Gedichten von 1800, S. 72ff. und in den Poet. Werken 1811. I, 44ff.

[11]) Goethe an Schiller 21. Februar 1798: Sagen Sie mir doch Ihre Gedanken über die Versart, in welcher der Schlegelsche Prometheus geschrieben ist. Ich habe etwas vor, das mich reizt, Stanzen zu machen;

Stärker aber (und für mich ausschlaggebend) spricht für 1826 die damalige im Anschluß an Streckfuß so eifrig betriebene Beschäftigung mit Dante und das am 25. und 26. Sept. 1826 von Goethe geschriebene Terzinengedicht: „Schillers Reliquien" („Bei Betrachtung von Schillers Schädel"). — Pochhammer faßt nun, wie oben bemerkt, den ganzen Terzinenmonolog Fausts auf als aus Reminiszenzen an zwei Dantestellen zusammengesetzt.[1]) Die ersten 16 Verse sollen uns darüber belehren, daß Faust sich im Paradiso terrestre befinde, indem sie in allen Einzelheiten an Purg. XXVIII, 1—21 erinnern; die folgenden Verse von „Hinaufgeschaut" an bis zum Schlusse sollen sich mit Par. I, 37—72 aufs engste berühren. Die erste dieser Hypothesen habe ich schon oben (S. 84—87) als durchaus sinnwidrig zurückgewiesen und möchte hier nur nochmals betonen, daß es denn doch Goethes dichterischer Phantasie sowohl als seiner Naturbeobachtung allzu nahe treten heißt, wenn man für Züge wie das Erwachen des Vogelsanges vor Sonnenaufgang oder das Zittern der betauten Blätter und Blumen im Frühwinde erst das Vorbild Dantes heranziehen will. — Aber auch für den längeren zweiten Monologteil ist wieder

---

weil sie aber gar zu obligat und gemessen periodisch sind, so habe ich an jenes Silbenmaß gedacht, es will mir aber bei näherer Ansicht nicht gefallen, weil es gar keine Ruhe hat und man wegen der fortschreitenden Reime nirgends schließen kann (W. A. IV. Abt. XIII, 71 f.) — Schiller antwortet am 23. Februar 1798 und rät ab: Was Ihre Anfrage wegen des Silbenmaßes betrifft, so kommt freilich das meiste auf den Gegenstand an, wozu Sie es brauchen wollen. Im allgemeinen gefällt mir dieses Metrum auch nicht, es leiert gar zu einförmig fort, und die feierliche Stimmung scheint mir unzertrennlich davon zu sein. Eine solche Stimmung ist es wahrscheinlich nicht, was Sie bezwecken. Ich würde also die Stanzen immer vorziehen, weil die Schwierigkeiten gewiß gleich sind und die Stanzen ungleich mehr Anmut haben. (Schillers Briefe, ed. Jonas. Bd. V, 349 f.) Interessant ist, daß beide den Terminus technicus „Terzine" (als ihnen unbekannt?) vermeiden, daß beide augenscheinlich nicht daran denken, daß diese „Versart" die Dantes ist. Dessen Name kommt im Briefwechsel der beiden nur ein einziges Mal vor: anderthalb Jahre später, am 27. August 1799, schreibt Schiller an Goethe: Das Tadeln ist immer ein dankbarerer Stoff als das Loben, das wiedergefundene Paradies ist nicht so gut geraten als das verlorene, und Dantes Himmel ist auch viel langweiliger als seine Hölle (a. a. O. VI, 80).

[1]) Pochhammer, Dante und Faust. S. 6—12.

nur ein einziges Moment tatsächlich auch bei Dante gegeben: das Geblendetwerden durch die aufgehende Sonne. Im übrigen aber hat Fausts Erlebnis mit dem Dantes nichts zu tun. Es gehört schon das nur auf Dante eingestellte Auge eines unbedingten Dante-Enthusiasten[1]) dazu, um bei beiden „dasselbe Bergparadies-Sonnenerlebnis" (S. 12) zu finden, wobei freilich selbst Pochhammer „die völlig entgegengesetzte Wirkung" auf beide zugeben muß: „Der eine entscheidet sich für den Weg zur Sonne [nebenbei bemerkt, wo steht denn etwas von einer Entscheidung Dantes?!], der andre dafür, dieser den Rücken zu wenden.... Aus demselben Garten, dem Dante himmelwärts entschwebt, schreitet Faust in die Welt, und zwar in die „große", in der u. a. Renaissance und Reformation [wo findet Pochhammer im II. Faust die Reformation?] seiner harren" (S. 6). Ich habe wohl zur Genüge den Grundirrtum des Verfassers, eben die unmögliche Gleichsetzung von Fausts „Bergparadies" mit Dantes Paradiso terrestre, nachgewiesen, um hier von weiterem absehen zu dürfen. Alle diese im einzelnen vielfach geistvollen Ausführungen Pochhammers ruhen auf falschen Voraussetzungen, und die falscheste darunter ist die Annahme einer viel zu genauen Kenntnis des Danteschen Gedichtes durch Goethe.[2])

---

[1]) Dem ich das Wort Goethes ins Stammbuch schreiben möchte: „Gehalt ohne Methode führt zur Schwärmerei" (W. A. II. Abt. III, 137).

[2]) Ich weise hier gleich noch zwei andere „Parallelen" Pochhammers zurück. Die eine zwischen der Halbhexe in der romantischen Walpurgisnacht mit ihrem: „Ich steige schon dreihundert Jahr Und kann den Gipfel nicht erreichen" (Vers 3997 f.) und Statius, der fast 1300 (richtiger 1200) Jahre steigt und den Gipfel des Reinigungsberges noch nicht erreicht hat bei seiner Begegnung mit Dante (Purg. XXI, 67 ff.) ist doch gar zu weit hergeholt. Die andere zwischen den Worten Fausts (Vers 3851 f.) und Purg. XVIII, 76, 78:

Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe	La Luna quasi a mezza notte tarda...
Des roten Monds mit später Glut heran.	Fatta com'un secchione che tutt'arda...

bei Streckfuß (II, 120): Sah ich um Mitternacht den Mond, den trägen,
Der wie ein Kessel war von Glut und Licht...

tritt Goethe denn doch zu nahe: für diese wunderbar anschaulichen, sicher aus eigener Naturbeobachtung geschöpften Verse bedurfte er wahrlich keiner

In der verwirrenden und doch bei näherer Betrachtung so schön geordneten, schöner gesteigerten Gestaltenfülle der Klassischen Walpurgisnacht treten eine Reihe von Dämonen, Halbgöttern, Fabelwesen und menschlichen Gestalten auf, die sich auch bei Dante finden. Es sind nach der Reihenfolge ihres ersten Auftretens: Erichtho (bei Dante Inf. IX), die Sphinxe (Purg. XXXIII), die Sirenen (Purg. XIX, XXXI; Par. XII), Chiron (Inf. XII, Purg. IX), Manto (Inf. XX, Purg. XXII), das Gorgonenhaupt in Paralip. 123, 1 (Inf. IX), Anaxagoras (Inf. IV) und Thales (Inf. IV). Bei allen diesen liegen aber für Goethe antike Quellen näher als die zudem teilweise ganz nebensächlichen Erwähnungen bei Dante. Eine Ausnahme davon dürfte nur Chiron bilden, zumal er gerade in jenem zwölften Höllengesang eine Rolle spielt, dessen Anfang Goethe 1826 neu übersetzte (vgl. Kap. I, Nr. 37), dem er also besonderes Interesse zuwandte. Außerdem trägt der Zentaur Chiron Faust auf seinem Rücken durch den Peneios zu Manto und erinnert damit augenfällig an den Kentauren Nessus, der Dante durch den Blutstrom der Tyrannen trägt, eine Szene, die Goethe auch aus dem schönen Blatte Joseph Anton Kochs (vgl. Kap. I, Nr. 20 und die dortige ausführliche Beschreibung der Komposition) vertraut war. Auch die leider nicht ausgeführte Gorgoszene beim Abstiege Fausts mit Manto in die Unterwelt hätte wohl eine (doch kaum bewußte) Verwandtschaft mit Dante ergeben; denn wie Manto Faust mit ihrem Leibe und ihrem Schleier bedecken sollte gegen den versteinernden Anblick des ihnen begegnenden Medusenhauptes,[1]) so schützt Virgil Dante vor demselben Anblick und derselben Gefahr, indem er dessen die Augen bedeckenden Hände noch mit seinen eigenen Händen verstärkt.[2])

Im vierten Akte erinnert die Felslandschaft der Anfangsszene, die 1827 geschrieben wurde, wohl etwas an die Szenerie

äußeren literarischen Anregung. Sagte er doch selber zu Eckermann am 26. Februar 1824: um diese Verse zu schreiben, „bedurfte es einiger Beobachtung der Natur". (Gespräche, ed. Biedermann, V, 40.)

[1]) W. A. XV^{2}, S. 210 (Paralip. 123. 1); vgl. S. 216 (Paralip. 125), S. 224 (Paralip. 157) und S. 226 (Paralip. 160 u. 161).

[2]) Vgl. Erich Schmidt a. a. O. S. 243 f.

jenes zwölften Inferno-Gesanges, mit dem sich Goethe 1826 so eingehend beschäftigt hatte. Doch scheint mir dieser von Schröer hervorgehobene Zusammenhang [1]) nicht sehr einleuchtend und jedenfalls für Goethes Dantekenntnis wenig ins Gewicht fallend.

Weiter ruft die Schilderung der Hölle im Munde Mephistos beim **Kampfe um Fausts Seele** (Vers 11644 ff.) Erinnerungen an Dante wach, die denn auch bei allen Fausterklärern mehr oder weniger betont werden, insbesondere wird bei der „Flammenstadt in ewiger Glut" jeweilen auf Dantes Höllenstadt hingewiesen. In der Tat ist die Übereinstimmung auffallend zwischen den Worten des Mephisto (Vers 11644—11651) und denen Virgils (Inf. VIII, 67—75, bei Streckfuß I, 105):

> Eckzähne klaffen; dem Gewölb des Schlundes
> Entquillt der Feuerstrom in Wut,
> Und in dem Siedequalm des Hintergrundes
> Seh' ich die Flammenstadt in ewiger Glut.
> Die rote Brandung schlägt hervor bis an die Zähne,
> Verdammte, Rettung hoffend, schwimmen an;
> Doch kolossal zerknirscht sie die Hyäne
> Und sie erneuen ängstlich heiße Bahn.

E 'l buon maestro disse: Omai, figliuolo,	„Bald wird sich, Sohn, dir jene Stadt enthüllen,"
S' appressa la città, ch' ha nome Dite	So sprach mein guter Meister, „Dis genannt,
Co' gravi cittadin, col grande stuolo.	Die scharenweis unselge Bürger füllen."
Ed io: Maestro, già le sue meschite	Und ich: Mein Meister, deutlich schon erkannt
Là entro certo nella valle cerno	Hab' ich im Tale jener Stadt Moscheen,
Vermiglie, come se di fuoco uscite	Glutrot, als ragten sie aus lichtem Brand.
Fossero: ed ei mi disse: Il fuoco eterno,	Drauf sprach mein Führer: Ew'ge Flammen wehen
Ch' entro l' affoca, le dimostra rosse,	In ihrem Innern, drum im roten Schein
Come tu vedi, in questo basso inferno.	Sind sie in diesem Höllengrund zu sehen.

Immerhin möchte ich auch hier mit Nachdruck betonen, daß dem Danteschen Bilde eines ganz fehlt, was bei Goethe sehr

[1]) K. J. Schröer, Goethes Faust. Leipzig 1903. II. Teil, 4. Auflage. S. LXXXVIII, 283.

stark mitspricht: der schauerliche Rahmen, jener „greuliche Höllenrachen“ mit den „klaffenden Eckzähnen“, welche die Verdammten bedrohen, falls sie der Flut entfliehen wollen, jener Schlund, den der wogende Flammenstrom ausfüllt. Aus diesem Flammenstrom taucht bei Goethe „die Flammenstadt in ewiger Glut“ im Hintergrunde auf, während bei Dante umgekehrt das Feuer erst innerhalb der Stadt beginnt („Ewige Flammen wehen in ihrem Innern“ Vers 73 f.). Möglicherweise schwebt Goethe hier eine Erinnerung an Swedenborg [1]) vor; ganz gewiß aber auch (und wie ich glaube, weit mehr als an Dantes Schilderungen) solche an bildliche Darstellungen. Doch möchte ich hier, wie auch Erich Schmidt [2]) betont, nicht mit Farinelli [3]) u. a. an das Campo-Santo-Fresko in Pisa denken, wo gerade der greuliche Höllenrachen auch fehlt, als vielmehr an zahlreiche italienische, deutsche und niederländische Bilder mit dem vielverwerteten Motive.[4]) Übrigens sei hier doch darauf hingewiesen, daß der eine Teufelsname, mit dem Mephistopheles in dieser Szene seine höllischen Geister zu Hilfe ruft, der Name „Firlefanze“ (Vers 11670) schon bei Streckfuß sich findet, der in seiner sehr freien Übersetzung der drastischen Teufelsnamen der Malebranche in Inf. XXI auch einen (es ist wohl Farfalla) so wiedergiebt.[5])

In dem sich anschließenden Kampf zwischen Engeln und Teufeln um Fausts Seele ist nur an einer Stelle ein entfernter Anklang an Dante zu verzeichnen, indem ein Motiv Goethes sich schon — allerdings in wesentlich anderem Zusammenhange — im Purgatorio findet: die blumenstreuenden Engel. Bei Goethe (Vers 11699 ff.) streuen sie Rosen, bei Dante (Purg. XXX, 20 f.) streuen sie Lilien. Aber die Ähnlichkeit ist nur eine oberflächliche: denn die „Rosen aus den Händen Liebend-heiliger Büße-

---

[1]) Allerdings noch wahrscheinlicher bei Vers 11640 f.: Zwar hat die Hölle Rachen viele, viele, Nach Standsgebühr und Würden schlingt sie ein. — Vgl. Morris, Goethe-Studien[2] I, 88 f.

[2]) S. W. Jub.-Ausg. XIV, 398.

[3]) Farinelli, Dante e Goethe, S. 19.

[4]) Vgl. auch Morris, Gemälde und Bildwerke im Faust, Goethe-Studien[2] I, 143 f.

[5]) Streckfuß, Die Hölle. 1824. S. 188. (XXI, 123). Diese Stelle fehlt unter den Belegen für das Wort in Grimms Wörterbuch III, 1673.

rinnen“ sind für die Goetheschen Engel die wirksamste Waffe im Kampfe gegen die Mephistophelischen Teufelsscharen, denen sie mit ihren himmlischen Liebesflammen das Fell versengen (vgl. Vers 11710 ff.), während die Lilien der Danteschen Engel nur die Ankunft Beatricens im irdischen Paradiese festlich begrüßen. Auch hier liegen, wenn durchaus ein literarisches Vorbild gesucht werden soll, die „Rose colte in Paradiso“ bei Tasso (Ger. lib. III, 1) viel näher als die Lilien Dantes, um so mehr als Goethes Vertrautheit mit Tasso von Jugend auf bekannt genug ist. Genügt es aber nicht, an die Rosen oder andere Blumen streuenden Engel auf Gemälden, insbesondere italienischer Meister, zu denken?[1]) Vielleicht darf man sogar trotz des Widerspruchs von Morris[2]) mit Wickhoff[3]) so weit gehen, an ein bestimmtes Bild zu denken, an Signorellis Fresko der Auferstehung der Seligen im Dome zu Orvieto, wo zwischen den musizierenden Engeln als Mittelpunkt des Ganzen zwei wundervolle, Rosen streuende Engel die Blicke des Betrachters an sich fesseln. Um so mehr als gerade diese Mittelgruppe einzeln im Stich wiedergegeben ist in dem Kupferwerke Young William Ottleys, das 1826 in London erschien und Goethe wohl bekannt sein konnte.[4])

Der stärkste Einfluß Dantes auf die Faustdichtung (und auf Goethes Dichtung überhaupt) ist in den himmlischen

---

[1]) Schon Düntzer macht darauf, aber auch auf Dante aufmerksam. Er sagt (Goethes Faust. Leipzig 1851. II, 361): „Die Engel schweben Rosen streuend oberhalb des Grabes, wie man auf alten Gemälden häufig Engel sieht, welche Rosen streuend eine Seele zum Himmel geleiten. Bei Dante (Fegefeuer 30, 19 ff.) erheben sich die Engel und streuen Beatrice Lilien.“ Düntzer zitierend verweist auch Erich Schmidt auf Dante: Goethes Werke. Jubiläums-Ausgabe. Bd. XIV, 399.

[2]) M. Morris, Goethe-Studien[2] I, 141.

[3]) Franz Wickhoff, Der zeitliche Wandel in Goethes Verhältnis zur Antike, dargelegt am Faust, Jahreshefte des österreich. archäolog. Instituts. 1898. I, 121 f. Wickhoff betont übrigens mit Recht, das es Düntzer schwer fallen würde, „häufige“ alte Bilder der von ihm geschilderten Art nachzuweisen.

[4]) Young William Ottley, A Series of Plates engraved after the Paintings and Sculptures of the most eminent Masters of the early Florentine School. Intended to illustrate the History of the Restoration of the Arts of Design in Italy and dedicated to John Flaxman... London 1826... Plate LIV.

Schlußszenen des zweiten Teiles erkennbar.[1]) Hier, wo Goethe sich auf ein ihm ungewohntes Gebiet, die sinnliche Darstellung des Transzendentalen durch symbolische Gestalten, begab, machte er nicht nur Anleihen bei den ihm sonst fernliegenden Anschauungen der katholischen Kirchenlehre, sondern ebenso bei dem seiner Art sonst fernliegenden großen italienischen Dichter. Er selber hat sich über den ersten Punkt, die Anleihe bei der Kirche, ausgesprochen in den bekannten und viel zitierten Worten zu Eckermann, vom 6. Juni 1831: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte." — Diese „scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren" hatte aber schon Dante in seinem Weltgedicht zu seinen Zwecken und nach seiner Weise, freilich als ein getreuer Sohn der Kirche, gebraucht.[2]) Nun sind wir ja gerade über die Entstehungszeit der allerletzten Faustszene nicht völlig im Klaren. Es muß hier für unsern Zweck genügen, wenn ich, ohne die sattsam bekannten Stellen[3]) nochmals durchzusprechen, mich

---

[1]) Vgl. zum folgenden auch die schöne Schrift von Michele Kerbaker: L'eterno femminino e l'epilogo celeste nel Fausto di W. Goethe. Napoli 1903. — Allerdings überschätzt Kerbaker Dantes Einfluß auf Goethe.

[2]) Vgl. Antonio Zardo in seinem Aufsatze: Goethe e il Cattolicismo, der zu der Schlußszene des Faust bemerkt: „egli [Goethe], il nemico di ogni misticismo, interpreta questi simboli come meglio non avrebbe potuto lo stesso Alighieri." (Nuova Antologia. 1898. CXXVII, 688.)

[3]) Die wichtigsten: Gespräch mit Sulpice Boisserée, 3. August 1815. (Pniower S. 110); Tageb. 18. März 1825. (ebd. 143); Stammbuchblatt für Frl. Cuvier, 6. April 1825 (ebd. S. 146f.). Gegenüber den Stellen der Briefe an Zelter vom 24. Mai 1827 (ebd. S. 188) und vom 19. Juli 1829 (ebd. S. 230) sowie des Gespräches mit Eckermann vom 24. Januar 1830 (ebd. S. 245), wo überall von dem „fast" oder gar „längst" fertigen Abschluß oder fünften Akt die Rede ist, sei zunächst mit Gerhart H. Gräf (Goethe über seine Dichtungen II², 539—551) darauf hingewiesen, daß Goethe noch am 23. Februar und wieder am 7. Juli 1830 die [doch wohl sicher für den Faustabschluß verwertete] Descrizione del Campo Santo di Pisa entlieh aus der

darauf beschränke, daß ich im Einverständnis mit Harnack[1]) und Erich Schmidt[2]) den Beginn der Ausführung dieser Szene in das Jahr 1825, ihren endgültigen Abschluß aber erst ins Jahr 1831 setze, so zwar, daß ein Hauptteil der Ausführung in die letzte Zeit fällt. Die 1826 und 1827 nachgewiesene Beschäftigung Goethes mit Dantes Divina Commedia in der Übersetzung von Streckfuß und im Original dürfen wir somit für die Ausführung dieser Schlußszene stark in Betracht ziehen, insbesondere jene im Tagebuch vom 25. September 1826 angemerkte Lektüre des Fegefeuers und des Paradieses, welcher die Entstehung des Terzinengedichtes zum Andenken Schillers unmittelbar folgte (Kap. I, Nr. 39). Ich füge deshalb im folgenden überall bei wörtlichen Zitaten dem italienischen Texte die Streckfußsche Übersetzung bei, die vielleicht öfter Goethe nicht nur die frühere, sondern die überhaupt alleinige Anregung im einzelnen gegeben haben kann.

Für die äußere (szenische) Gestaltung des Goetheschen Himmelreiches im Faustabschluß scheinen mir drei verschiedene Anregungen, von fast gleicher Stärke und Wichtigkeit, in ihrem Zusammenwirken das endgültig Festgehaltene ergeben zu haben. Einmal die zuerst von Friedländer,[3]) neuerdings von Dehio[4]) und Morris[5]) am stärksten betonten Fresken des Campo Santo zu Pisa,[6]) dann die anschauliche Schilderung, die Wilhelm

---

Großherzogl. Bibliothek und am 15. Mai 1830 vom Kanzler von Müller die Descrizione delle Pitture del Campo Santo di Pisa erhielt. Dann aber melden, nachdem wieder am 4. und 5. Januar 1831 an Zelter und im Gespräch mit Kanzler von Müller von dem fünften Akte als fertig und „parat" die Rede gewesen (Pniower S. 255), Tagebuchnotizen vom 4., 5. und 6. Mai nochmalige Arbeit am Abschluß der „fünften Abteilung", wie Goethe jetzt statt Akt schrieb (ebd. S. 263.)

[1]) Goethes Werke. Ausgabe des Bibliographischen Instituts. V, 574.

[2]) Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. Bd. XIV, S. XV.

[3]) Deutsche Rundschau. Januar 1881. XXVI, 151.

[4]) Goethe-Jahrbuch. 1886. VII, 251 ff., vgl. bes. S. 259 f.

[5]) Gemälde und Bildwerke im Faust. Goethe-Studien². I, 141 ff.

[6]) Einen andern, soweit ich sehen kann, wenig beachteten, aber, wie mir scheint, recht beachtenswerten Hinweis auf bildliche Darstellungen, die auf den Faustabschluß hinübergewirkt haben können, gibt Franz Wickhoff (Jahreshefte des österreich. archäolog. Instituts. 1898. I, 115), indem er an die zu Goethes Zeit (viel mehr als heute) hochgeschätzten Malereien in den

von Humboldt dem Dichter brieflich von dem spanischen Eremitenberge, dem Montserrat, entworfen hatte,[1]) und endlich Dantes Darstellung in der Divina Commedia. Freilich denkt Goethe dabei, was den äußeren Aufbau angeht, mehr an den Läuterungsberg des Purgatorio als an das in den luftigen Himmelssphären der Planeten unsinnlich genug sich ausbreitende Paradiso. Inhaltlich dagegen nähert er sich wieder mehr dem letzteren; denn es handelt sich um Fausts Aufnahme in den Kreis der Seligen, nicht unter die Scharen der das Heil erst erharrenden Büßenden. Allerdings verfährt dabei der protestantische Deutsche freier als der strengkatholische Italiener: er kennt keine so streng durchgeführte Hierarchie der Seligen, Heiligen und Engel, wie dieser getreu den Lehren der Kirche sie aufbaut. Goethe dagegen vermischt unbekümmert Büßende und Selige. Er bevölkert seinen Himmel zwar mit katholischen Heiligen, aber er sieht ihn mit protestantischen Augen. Der Chor der Büßerinnen, unter denen eine, „sonst Gretchen genannt", sich hervortut, würde bei Dante wohl zunächst im Purgatorio seinen Platz gefunden haben, während sie sich hier nicht nur mit den heiligen Vätern in gleicher Sphäre bewegen, sondern sogar höher als diese bis zu den Füßen der (allerdings aus ihrer Sphäre herabsteigenden) Himmelskönigin Maria sich emporwagen dürfen. Die drei großen Sünderinnen, die infolge ihrer Buße das Himmelreich erwarben, Maria Magdalena, Maria von Ägypten und das Weib aus Samaria, haben merk-

---

Kuppeln der römischen Barockkirchen erinnert, im besondern an die Goethe vielleicht auch aus den Stichen von Niclas Dorigny bekannte Darstellung in S. Agnese von Cirro Ferri: Maria als Himmelskönigin inmitten der Seligen niederschwebend und die aus einem Kreise heiliger Märtyrerinnen hervortretende demütige Agnes empfangend.

[1]) Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt (1795—1832) ist abgedruckt in: Neue Mitteilungen aus Johann Wolfgang von Goethes handschriftlichem Nachlaß. Herausgegeben von F. Th. Bratranek. Leipzig 1876. Wilhelm von Humboldts Brief an Goethe (undatiert. Frühsommer 1800.) III, 162—167. Der diesem Briefe beiliegende, für die Propyläen bestimmte Aufsatz Humboldts „Der Montserrat bei Barcelona" erschien zuerst in den Allg. geograph. Ephemeriden 1803, XI, Stück 3, 265 ff., dann in W. von Humboldts gesammelten Werken 1843, III, 173 ff. Vgl. dazu A. Farinelli, Humboldt en Espagne. Paris 1898. S. 112 ff., insbes. S. 131 f.

würdigerweise in Dantes Reichen nirgends einen Platz gefunden. Bei Goethe aber wie bei Dante ist das überirdische Reich bewohnt von verschieden gearteten Engelreigen und von heiligen Männern und Frauen, bei Goethe wie bei Dante erscheint als seine höchste sichtbare Spitze Maria als Himmelskönigin; denn das Geheimnis der Dreieinigkeit offenbart sich auch bei Dante nur symbolisch im Farbenspiel der drei verschlungenen Lichtkreise (Par. XXXIII, 118 ff.). Ganz undantisch dagegen mutet der Gesang der vollendeteren Engel (Vers 11954 ff.) an:

Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich, usw.

Bei Dante sind schon die Seligen des untersten (Mond-)Himmels wunschlos und restlos selig; denn, so sagt die hier verweilende Piccarda Donati zu Dante (III, 70—72):

Frate, la nostra volontà quieta	Bruder, hier stillt die Kraft der Lieb' und Güte
Virtù di carità, che fa volerne	Jedweden Wunsch, und völlig gnügt uns dies,
Sol quel ch' avemo, e d' altro non ci asseta.	Und nicht nach anderm dürstet das Gemüte.

und Dante selbst erkennt (III, 88—90):

com' ogni dove	Paradies ist allerwegen,
In cielo è Paradiso, e sì la grazia	Wo Himmel ist, strömt auch von oben her
Del sommo ben d' un modo non vi piove.	Vom höchsten Gut nicht gleich der Gnade Regen.

Allerdings handelt es sich hier um Selige, bei Goethe um Engel, und auch Dantes Engel sind in verschiedene Chöre von höherem und niederem Range geschieden, aber nicht nach einem ihnen selbst fühlbaren verschiedenen Grade der Vollendung. Vielmehr baut sich diese Engelhierarchie, wie sie Beatrice selber Dante im XXVIII. Gesange des Paradieses (Vers 97 ff.) schildert, auf nach dem fälschlich dem Dionysius Areopagita zugeschriebenen Traktate „De coelesti hierarchia": „Die Abstufung der Geister ergibt sich nach dem Grad ihres kontemplativen Vermögens, und dieses ist durch ihr Verdienst, bzw. durch die Intensität und Energie ihres Verlangens nach der Anschauung

Gottes bedingt."[1]) Dieses Stufensystem ist also ein wesentlich anderes bei Goethe als bei Dante, und jener scheint auch hierin mehr den Anschauungen Swedenborgs in dessen „Arcana coelestia" gefolgt zu sein.[2])

Die beiden ersten heiligen Gestalten, die uns bei Goethe nach dem stimmunggebenden Einleitungschor der Anachoreten entgegentreten, sind der Pater Ecstaticus und der Pater Profundus: jener der in mystischer Verzückung leidenschaftlich Gott Verehrende, dieser der in tiefsinniger Naturbetrachtung leidenschaftlich Gott Suchende, beide Male Gott als ewige Liebe gefaßt. Die beiden erinnern an die beiden heiligen Männer, welche bei Dante als Brautführer der geistlichen Braut, der Kirche Christi, auftreten,[3]) Par. XI, 37—39:

L'un fu tutto serafico in ardore,	Der eine war von Seraphsglut umwallt,
L'altro per sapienza in terra fue	Der andre zeigt' im Glanz der Cherubinen
Di cherubica luce uno splendore.	Die Weisheit dort im ird'schen Aufenthalt.

An jenen, Franz von Assisi, erinnert Goethes Pater Ecstaticus, an diesen, den hl. Dominicus, Goethes Pater Profundus. Allein an Franz von Assisi erinnert bei Goethe ebensosehr und mehr noch der dritte, Pater Seraphicus (man beachte auch den mit

---

[1]) Franz Xaver Kraus, Dante. Berlin 1897. S. 355 f. Vgl. auch Düntzer (Goethes Faust. Leipzig 1850. I, 158): „Die genaueste Beschreibung der Ordnungen und Rangklassen der Engel gibt das unter dem Namen des Dionysius Areopagita gehende Buch „Von der himmlischen Hierarchie", welches bereits im sechsten Jahrhundert genannt wird und das ganze Mittelalter hindurch als eine große Autorität galt. Aus diesem Buche hat Dante (Par. XXVIII, 97—139) seine Darstellung der Engel geschöpft. Goethe kannte diese Einteilung, wenn nicht anderswoher, wenigstens aus dem vor seinem Abgange nach Straßburg fleißig benutzten Opus mago-cabbalisticum von G. von Welling, das nur unbedeutend von Dionysius abweicht."

[2]) Die Belegstellen knapp zusammengestellt bei Erich Schmidt, Jub.-Ausg. XIV, 402 f.

[3]) Par. XII, 43 ff. sagt der hl. Bonaventura von den beiden, daß Gott

a sua sposa soccorse	um seine Braut zu wahren,
Con duo campioni, al cui fare, al cui dire	Zwei Kämpfer rief, durch deren Wort und Tat
Lo popol disviato si raccorse	Gesammelt wurden die zerstreuten Scharen.

Dante übereinstimmenden Beinamen),[1]) der engelsmilde Vertreter der innigen Herzensfrömmigkeit, der alles Irdische abgestreift und überwunden hat. Auch hier also zeigt sich, daß diese Gestalten Goethes wohl Ähnlichkeit mit solchen Dantes aufweisen, sich aber keineswegs ohne weiteres ihnen gleichsetzen lassen, darum auch sicherlich nicht unmittelbar von Dante übernommen sind, sondern, selbst wenn wir ihre Herkunft aus der Divina Commedia annehmen wollen, starke Wandlungen durchgemacht haben. So lag sicher — um nur eines zu erwähnen — Goethe als Vorbild für den Pater Ecstaticus der hl. Filippo Neri viel näher, für den er bekanntlich besonderes Interesse zeigt und in dessen Schilderung in der „Italienischen Reise" vom 26. Mai 1787[2]) gerade die Eigenschaften am stärksten hervortreten, die wir auch beim Pater Ecstaticus hervorgehoben finden. Im einzelnen möchte ich hier noch auf zwei Anklänge an Dantesche Gedanken hinweisen, die, soviel mir bekannt, noch nicht beachtet wurden.

Pater Ecstaticus (Vers 11862—11865):

Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern.

Par. XIV, 40—42:

La sua chiarezza seguita l'ardore,	Und seine Klarheit,[3]) sie entspricht der Glut,
L'ardor la visione, e quella è tanta,	Die Glut dem Schaun, und dies wird mehr uns frommen,
Quanta ha di grazia sovra suo valore.	Je mehr auf uns die freie Gnade ruht.

Pater Seraphicus (Vers 11922—11925):

Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet,

[1]) Jedoch erinnert dieser Beiname auch an den hl. Bonaventura, den Doctor Seraphicus der katholischen Kirche, der bei Dante (Par. XII) das Lob des hl. Dominicus verkündigt, während der Beiname Profundus von der Kirche mit Vorliebe dem hl. Bernhard von Clairvaux gegeben wurde, welcher bei Dante (Par. XXXI) viel mehr dem Doctor Marianus Goethes entspricht, wovon noch die Rede sein wird.

[2]) Goethes Werke. W. A. XXXI, 245.

[3]) Die Klarheit des die Seelen umleuchtenden Glanzes ist gemeint.

Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.

Par. XX, 137 f.:

Perchè 'l ben nostro in questo ben s' affina,	Da daraus uns das höchste Heil entquillt,
Che quel che vuole Iddio e noi volemo.	Daß dessen, was Gott will, auch wir beflissen.

Wiederum hat man für den Chor der seligen Knaben auf die Par. XXXII, 40—87 gegebene Darstellung hingewiesen, und insbesondere auf die Verse 44 f.:

Chè tutti questi sono spirti assolti	Denn hier sind alle, die dem Leib entflohn,
Prima ch'avesser vere elezioni.	Bevor sie noch vermochten, selbst zu wählen.

Aber auch hier finden wir bei Goethe eine viel freiere Auffassung, die Auffassung einer modernen Zeit, welche Reformation und Aufklärungsperiode schon hinter sich hat. Denn Dante unterscheidet bei den unschuldig gestorbenen Kindlein zwischen ungetauften und getauften; jene versetzt er in den Limbus infantum im Vorhofe der Hölle (Inf. IV, 28 ff.; vgl. Purg. VII, 31—33, wo Virgil ausdrücklich von den ungetauften Kindlein spricht), diese dagegen in den allerhöchsten Kreis des Paradieses, in die Lichtrose des Empyreums (Par. XXXII, 40 ff.). Bei Goethe sind es die Seelen von als Mitternachtsgeborenen nur zu kurzem Leben bestimmten und deshalb bald nach der Geburt verstorbenen Knaben, die, schuldlos geblieben, ihr Anrecht auf die Seligkeit haben, wobei er sich die Frage, ob getauft, ob ungetauft, gewiß gar nicht gestellt hat. Daß auch für diese merkwürdige Gruppe der Goetheschen Himmelsbewohner die neuere Forschung eine von Goethe schon für die Geisterwelt des ersten Teiles benutzte und darum auch hier näher liegende Quelle bei Swedenborg nachgewiesen hat,[1] sei nur nebenbei vermerkt.

Wenn die Fausts Unsterbliches emportragenden Engel in

---

[1]) Vgl. Morris, Swedenborg im Faust, Euphorion 1899, VI, 509, wo drei einschlägige Stellen aus den „Arcana coelestia“ im Wortlaut zitiert sind. Wieder abgedruckt Goethe-Studien[2] I, 39 f.

ihrem Jubelchor, der nach Goethes bekanntem Worte „den Schlüssel zu Fausts Rettung“ [1]) enthält, singen (Vers 11938 f.):

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,

so darf man an das Wort denken, das Dantes Ureltervater Cacciaguida im Himmel des Mars seinem Urenkel zuruft (Par. XV, 53 f.):

mercè di colei [Beatrice] Ch' all' alto volo ti vesti le piume.	Dank ihr [Beatrice], die dich Zum Flug beschwingt und dein Geleit gewesen!

wie ja dasselbe Wort wenigstens von ferne her wieder anklingt in dem Gnadengebot der Mater gloriosa an die selige Büßerin Gretchen (Vers 12094 f.):

Komm! hebe dich zu höhern Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Dante stattet diesen Dank ab gegen Ende des Gedichtes, als Beatrice wieder ihren Hochsitz in der Himmelsrose des Empyreums eingenommen hat, in den prachtvollen Versen (Par. XXXI, 79—90):

9. O donna, in cui la mia speranza vige	O Herrliche, du, meiner Hoffnung Leben,
E che soffristi per la mia salute	Du, der's zu meinem Heile nicht gegraut,
In Inferno lasciar le tue vestige;	Dich in den Schlund der Hölle zu begeben,
82. Di tante cose, quante io ho vedute,	Dir dank' ich alles, was ich dort geschaut,
Dal tuo podere e dalla tua bontate	Wohin du mich durch Macht und Güte brachtest,
Riconosco la grazia e la virtute.	Und deine Gnad' und Tugend preis' ich laut.
85. Tu m'hai di servo tratto a libertate	Die du zum Freien mich, den Sklaven, machtest,
Per tutte quelle vie, per tutt' i modi	Mir halfst auf jedem Weg, in jeder Art,
Che di ciò fare avei la potestate.	Die du zu diesem Zweck geeignet dachtest,
88. La tua magnificenza in me custodi,	Hilf, daß, was du geschenkt, mein Herz bewahrt,
Si che l'anima mia, che fatta hai sana,	Damit sich dir die Seele dort geselle,
Piacente a te dal corpo si disnodi.	Die Seele, die gesund durch dich nur ward.

[1]) Zu Eckermann, 6. Juni 1831.

Diese Verse geben — allerdings in breiter Umschreibung — den Schlußgedanken des ganzen Faust:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan

und den leitenden Gedanken des Engelchores:

Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen.

Immerhin sind das, wie ich mit allem Nachdruck betonen möchte, ferne Anklänge, und so einleuchtend für den ersten Blick auch die Ähnlichkeit der Gruppen ist: Dante an Beatricens Hand von Sternenhimmel zu Sternenhimmel aufwärts schwebend und Faust Gretchen zu immer höheren Himmelssphären nachfolgend, so sehr müssen wir uns hüten, diese Analogie weiter zu verfolgen.[1]) Dante ist nur durch Beatricens Hilfe (natürlich unter Zulassung der göttlichen Gnade) und als ein Lebender zum Paradiese aufgestiegen, Faust dagegen hat sich der Erlösung durch eigene Kraft („Wer immer strebend sich bemüht") im Erdenleben würdig gemacht, und „die Liebe von oben" hat nur dabei durch ihre Teilnahme mitgeholfen. Die Gnade spricht auch für Faust das letzte Entscheidungswort, aber Goethe selber hat mit aller Bestimmtheit ausgesprochen: „in Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade."[2])

---

[1]) Man beachte den Warnungsruf Erich Schmidts (Jub.-Ausg. Bd. XIV, S. XLII): „Gretchen, die natürlich nicht zu einer andern Beatrice idealisiert werden kann . . ."! — Den Unterschied zwischen Beatrice und Gretchen skizziert mit wenigen Strichen vortrefflich Joseph Kohler in einem seiner geistvollen Essays „Dantes Beatrice", jetzt bequem zugänglich in dem Sammelbande „Aus Kultur und Leben". Berlin 1904 (vgl. bes. S. 94). Vgl. jedoch auch desselben Verfassers Aufsatz „Fausts Pakt mit Mephistopheles", wo es heißt: „Der ganze Gedanke der Erlösung durch das Weib zeigt den Einfluß der großartigen Schöpfung Beatricens, der größten Frauengestalt, die je einem Dichter gelungen ist." (Goethe-Jahrb. 1903. XXIV, 130 f. wieder abgedr. in „Aus Kultur und Leben" S. 102 ff.)

[2]) Zu Eckermann, 6. Juni 1831.

Auch für Goethes Doctor Marianus, dessen inbrünstiges Flehen die Himmelskönigin herniederschwebend erhört, kann man bei Dante ein Vorbild nachweisen in dem hl. Bernhard von Clairvaux. Vielleicht hat Goethe bei Streckfuß in dessen Anmerkung zum XXXI. Gesange des Paradieses die schönen Worte gelesen, die Luther über diesen Heiligen geschrieben hat: „Ist jemals ein wahrer, gottesfürchtiger und frommer Mönch gewesen, so war's St. Bernhard, den ich allein viel höher halte denn alle Mönche und Pfaffen auf unserm Erdboden, und ich zwar seinesgleichen auch sonst niemals weder gelesen noch gehört habe.“ [1]) Wie dem auch sei, jedenfalls ergibt sich eine auffallende Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Gestalten bei Dante und Goethe. Beide finden wir in den höchsten Höhen: Bernhard als letzten Führer und Lehrer Dantes der Himmelsrose des Empyreums gegenüber, Marianus „in der höchsten reinlichsten Zelle“; von allen also, die mit Dante, bzw. im Faustabschluß sprechen, sind diese beiden die der Madonna am nächsten stehenden, beide wenden sich mit einem herrlichen Gebete an die Himmelskönigin. In diesen Gebeten berühren sich die beiden Dichter mehr als einmal. Ich stelle die wichtigsten Verse zusammen; die Danteschen stammen alle aus Par. XXXIII:

11997. Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen
Ausgespannten Himmelszelt
12000. Dein Geheimnis schauen.

31. Perchè tu ogni nube gli disleghi	Nimm ihm der Erde Nacht von Aug' und Brust,
Di sua mortalità co' prieghi tuoi,	Und flehe du für ihn, daß sich entfalten
Si che' l sommo piacer gli si dispieghi.	Vor seinen Augen mag die höchste Lust.

12005. Unbezwinglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest.

10. Qui se' a noi meridiana face	Die Lieb' entflammst du, gleich der Mittags-Sonne
Di caritade.	In diesem Reich.

---

[1]) Streckfuß III, 335.

12009. Jungfrau, rein im schönsten Sinn,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.

1. Vergine Madre, figlia del tuo Figlio,	O Jungfrau, Mutter, Tochter deines Sohnes,
Umile ed alta più che creatura,	Demüt'ger, höher, als was je gewesen,
34. Ancor ti prego, Regina, che puoi	Noch bitt' ich, Königin, dich, die du walten
Ciò che tu vuoi,...	Kannst, wie du willst...

12020. Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.

16. La tua benignità non pur soccorre	Du pflegst dem Armen huldreich beizustehen,
A chi dimanda...	Der zu dir fleht, ...
19. In te misericordia, in te pietate	In dir ist Huld, Erbarmen ist in dir,
In te magnificenza.	In dir der Gaben Fülle...

Außerdem aber vergleiche man zu Par. XXXIII, 1f. und 34f. auch noch die Schlußanrufung des Doctor Marianus Vers 12102f.:

Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

Die Anklänge sind vorhanden, und sie sind zum Teil so stark, daß man kaum annehmen kann, sie seien zufälliger Art. Doch scheint mir auch hier wieder, wie wir es nun schon öfter gefunden, die Grundanschauung, von der die beiden Dichter ausgehen, eine wesentlich verschiedene zu sein. Man vergleiche nochmals mit dem Anfange des Goethischen Gebetes eine andere Stelle aus Dante:

11997. Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen,
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen.
Billige, was des Mannes Brust
Ernst und zart beweget
Und mit heiliger Liebeslust
Dir entgegen träget.

Beatrice zu Dante. Par. XXVIII, 109—114.

Quinci si può veder, come si fonda	Durch Schau'n wird also Seligkeit errungen,
L'esser beato nell' atto che vede,	Nicht durch die Liebe, denn sie folgt erst dann,
Non in quel ch'ama, che poscia seconda.	Wenn sie dem Schau'n, wie ihrem Quell, entsprungen.
E del vedere è misura mercede,	Und das Verdienst, das durch die Gnade man
Che grazia partorisce e buona voglia;	Und Willensgüt' erwirbt, ist Maß dem Schauen.
Così di grado in grado si procede.	So steiget man von Grad zu Grad hinan.

Daraus erhellt deutlich, daß die beiden Dichter den Vorgang gerade umgekehrt fassen: bei Goethe ist die Liebe (die „heilige Liebeslust") das erste, und sie macht erst des Schauens würdig; bei Dante folgt die Liebe als zweites dem Schauen, sie ist erst dessen Ergebnis und entspringt dem Schauen „wie ihrem Quell". Dante stellt sich hier in der alten scholastischen Streitfrage, ob die Seligkeit der Engel im Schauen Gottes oder in der Liebe Gottes bestehe, auf die Seite des hl. Thomas von Aquino, welcher die Seligkeit ins Schauen setzte, gegen die Anschauung des Duns Scotus, welcher sie in der Liebe sah. Goethe dagegen würde (sicherlich ohne sein Wissen und Wollen) vielmehr mit letzterem übereinstimmen.

Nicht nur bei Goethe, sondern auch schon bei Dante ist Maria als Mater gloriosa die eigentliche Himmelskönigin. So sagt Bernhard von Clairvaux zu Dante Par. XXXI, 115—117:

Ma guarda i cerchi fino al più rimoto	Doch laß den Blick von Kreis zu Kreise steigen,
Tanto che veggi seder la Regina	Bis daß er sich zur Königin erhöht,
Cui questo regno è suddito e divoto.	Vor der sich fromm des Himmels Bürger neigen.

und Dante sieht sie als „Friedens-Oriflamme" (pacifica Oriafiamma, Vers 127) am höchsten leuchten und viele Tausende von Engeln sie preisen mit Sang und Saitenspiel. Schon im XXIII. Gesange des Paradieses schwebt Maria mit Christus und vielen Seligen zu der Sphäre der Zwillinge hernieder, wobei allerdings Dante, vom Glanze geblendet, nur die Madonna und die Seligen, nicht aber den Heiland selbst sieht. In ähnlicher Weise schwebt Maria als Mater gloriosa in der letzten Szene

des Faust einher in tieferen Sphären, als die ihres gewohnten Aufenthaltes sind,[1]) und hebt sich dann, wie Dantes Madonna zum Empyreum (Par. XXIII, 118 ff.), wieder zu ihrer hier nicht näher bezeichneten eigentlichen Himmelsheimat empor. Sie sagt zur Büßerin Gretchen (Vers 12604):

Komm! hebe dich zu höhern Sphären!

Der Engel Gabriel bei Dante spricht zu ihr (Par. XXIII, 106 f.):

mentre	wenn in höh'rer Pracht,
Che seguirai tuo Figlio e farai dia	Weil, Herrin, du dem Sohn dich nachgeschwungen,
Più la spera suprema, perchè gli entre.	Bei deinem Nah'n die höchste Sphäre lacht.

Wie aber im Faustabschluß Doctor Marianus, der Chor der Büßerinnen, die drei großen Sünderinnen und Gretchen als eine der Büßenden abwechselnd ihre Stimmen erheben zum Preise Marias, zu Gebet, Anrufung und beschwörendem Flehen, so tönt der Name der Himmelskönigin tausendstimmig durch Dantes tiefere Himmelssphäre (XXIII, 110 f.), so singen hier die Seligen den alten Ostersang zum Preise Mariä „Regina Coeli“, um ihrer inbrünstigen Liebe zur Madonna Ausdruck zu geben (XXIII, 128).

Im Chorus mysticus einen sich bei Goethe alle diese Himmelsstimmen zum tiefsinnig hehren Abschluß der ganzen Tragödie. Daß und wie weit deren letztes Wort, das unergründlich tiefe

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan,

schon bei Dante seinen Vorklang findet, ist schon besprochen worden. Aber auch für die ersten Verse des Chorus mysticus läßt sich bei Dante eine ferne Parallele finden in den Worten

---

[1]) Morris, Goethestudien² I, 146 (vgl. 147) erinnert zu der Goetheschen Mater gloriosa auch an Murillos bekannte Bilder der „Immaculata“, gewiß mit vollem Recht. Dagegen scheint mir sein Hinweis auf Tizians „Assunta“ (ebd.) keineswegs überzeugend: die zum Himmel aufsteigende, in höchster Inbrunst der Krönung entgegenblickende Madonna ist noch nicht Himmelskönigin, und hat mit „der Herrlichen im Sternenkranze“ Goethes, die aus höheren Sphären einherschwebt als die längst hier die himmlischen Reiche Beherrschende, keinerlei Ähnlichkeit. Der aus Offenb. Joh. XII, 1 stammende Sternenkranz fehlt auch bei Murillo nicht.

Beatrices zu Dante (Par. IV, 40—42, die allerdings in der Übersetzung an Tiefe verlieren!):

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis.

Così parlar conviensi al vostro ingegno,	So sprechen muß man ja zu eurem Geist,
Pero chè solo da sensato apprende	Den nur die Sinne zu dem allen leiten,
Ciò che fa poscia d'intelletto degno.	Was die Vernunft sodann ihr eigen heißt.

So treffen denn die beiden Gewaltigen am Ende ihres Lebens, in den Schlußteilen ihres beiderseitigen Lebenswerkes doch noch mehrfach zusammen. Wenn auch im allgemeinen (was, wie ich glaube, aus meinen Ausführungen beweiskräftig hervorgeht) das Verhältnis Goethes zu Dante ein kühles war, das Verhältnis anerkennender Bewunderung einer ihm im ganzen fernbleibenden und wenig sympathisch erscheinenden Größe,[1]) so hat sich Goethe hier, im Schlusse seiner Faustdichtung, doch Dante mehr genähert als sonst irgendwo. Wir erinnern uns dabei nochmals der oben (S. 97) angeführten Worte zu Eckermann vom 6. Juni 1831. Die „scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen", die er brauchte, fand er bei Dante vorgebildet, und so griff er hier ebenso unbedenklich in den Schatz überlieferter Dichtung, wie er für andere „Figuren und Vorstellungen" im Faust bei dem alttestamentlichen Hiob, der altindischen Çakuntala, den altgriechischen Tragikern Anleihen gemacht hatte, allerdings, indem er hier wie dort Neues, ihm Eigenes daraus bildete. Für

---

[1]) „Dantes Schroffheit und architektonisch-mystische Scholastik mußte Goethes mildem, humanem Geist zuwider sein; wie ihn Theognis mit seiner menschenfeindlichen Moral nicht ansprach, so auch Dante nicht: bei beiden erklärte er das strenge Gericht, das sie über ihre Zeitgenossen verhängen, aus ihrem Leben als Verbannte und Ausgestoßene, als Emigrierte, die wie die der französischen Revolution eine reiche Bildung durch rohe Parteiwut zerstören sahen." Victor Hehn, Gedanken über Goethe. Berlin 1888. S. 134. — „Das weltumspannende Werk des Dante freilich hat er wohl nicht nach seinem vollen Werte geschätzt. Es erschien seiner Auffassung nach zu mittelalterlich, und ein genügendes Studium, um zu erkennen, wie weit sich Dante über das Mittelalter erhebt, hat er ihm wohl nicht gewidmet. Doch hat er für die Schlußszene des Faust zweifellos Motive aus dem Paradies entnommen." O. Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung. 1905. 3. Auflage. S. 165.

Goethe waren eben die Werke früherer Dichter wie das Schaffen der Natur gleicherweise Material für seine neuen Schöpfungen, wie er selber einmal unumwunden aussprach (vgl. Kap. I, Nr. 23): „Die ganze Natur gehört dem Dichter an; nun aber wird jede geniale Kunstschöpfung auch ein Teil der Natur, und mithin kann der spätere Dichter sie so gut benutzen wie jede andere Naturerscheinung.“ Für beide aber, für Dantes Divina Commedia und für Goethes Faust, gilt das Wort, das Goethe niedergelegt hat in seinem Aufsatze „Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ (W. A. XLVII, 265):

Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in Eines gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Vortreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß.

Literatur-Verzeichnis.

Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 4 Abteilungen: 1. Werke. 2. Naturwissenschaftliche Schriften. 3. Tagebücher. 4. Briefe. Weimar. Seit 1887. (Weimarer Ausgabe, zitiert W. A.)

Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. 55 Bände. Stuttgart und Tübingen. 1827—1833. (Zitiert: A. l. H.)

Goethes Werke. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe. Berlin. Gustav Hempel. o. J. [1868—1879]. 36 Bände.

Goethes Gedichte. Goethes Werke. I.—III. Band. Gedichte I.—III. Teil. Mit Einleitungen und Anmerkungen von Gustav von Loeper. Zweite Ausgabe. Berlin. G. Hempel. 1882—84.

Goethes Faust. Herausgegeben von Carrière. 2 Bände. Leipzig 1869.

Herausgegeben von Loeper. 2. Bearbeitung. 2 Bände. Berlin 1879.

Herausgegeben von K. J. Schröer. I. Teil. 4. Auflage. Leipzig 1898. II. Teil. 4. Auflage. Leipzig 1903.

Herausgegeben von Otto Harnack. Goethes Werke. Herausgegeben von Heinemann. Bd. V. Leipzig und Wien (o. J.).

Herausgegeben von Erich Schmidt. Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe. Herausgegeben von Eduard von der Hellen. Bd. XIII und XIV. Stuttgart und Berlin o. J. [1905—1906].

Goethes Faust am Hofe des Kaisers. In 3 Akten für die Bühne bearbeitet von Joh. Peter Eckermann. Herausgegeben von Friedrich Tewes. Berlin 1901.

Goethe. Über Kunst und Altertum. 6 Bände. Stuttgart 1818—1832.

Goethes Gespräche. Herausgegeben von W. von Biedermann. 10 Bände. Leipzig 1889—1896.

Briefwechsel Goethes mit Zelter. Herausgegeben von Fr. W. Riemer. 6 Bände. Berlin 1833—1834.

mit Reinhard. Stuttgart und Tübingen 1850.

mit Knebel. Leipzig 1851.

mit Staatsrat Schultz. Herausgegeben von H. Düntzer. Leipzig 1853.

Briefwechsel Goethes mit Sulpiz Boisserée = Sulpiz Boisserée. II. Band. Stuttgart 1862.

Briefe von und an Goethe. Herausgegeben von Fr. W. Riemer. Leipzig 1846.

Goethe-Jahrbuch. Herausgegeben von Ludw. Geiger. Seit 1880 jährlich 1 Band.

Dante, La Divina Commedia ed. C. F. Fernow. 3 Bände. Jena 1807.
La Divina Commedia ed. Fraticelli. 1 Band. Firenze 1887.
La Divina Commedia ed. Scartazzini. 3 Bände. Leipzig 1900, 1875, 1882.
Opere Minori ed. Fraticelli. 3 Bände. 4., 5., 6. Aufl. Firenze 1887.
La Monarchia ed. C. Witte. 2. Auflage. 1874.
Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Karl Streckfuß. 3 Bände. Halle 1824—1826.
Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Philalethes. 3 Bände. Dresden und Leipzig.

Dantes Göttliche Komödie in deutschen Stanzen frei bearbeitet von Paul Pochhammer. Leipzig 1901.

Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. I Leipzig 1867; Bd. II Leipzig 1869; Bd. III Leipzig 1871; Bd. IV Leipzig 1877. (Zitiert: Dante-Jahrbuch.)

Vasari, Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti ecc. Vol. III. Roma 1760.

Musenalmanach auf das Jahr 1802. Herausgegeben von Bernhard Vermehren. Leipzig 1801.

J. W. Schelling, Über Dante in philosophischer Beziehung. 1802. (S. W. I. Abt. V, 156 f.)

Vita di Benvenuto Cellini, Orefice e scultore Fiorentino. Milano 1805.

Gottl. Heinr. Ad. Wagner, Zwei Epochen der modernen Poesie in Dante, Petrarca, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland. Leipzig 1806.

[Heinrich Meyer], Beiträge zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit. Programm der Jen. Allg. Lit. Ztg. 1810.

Tommaso Grossi, Ildegonda. Novella. Terza edizione Milanese. Milano 1825.

Bernhard Rudolph Abeken, Beiträge für das Studium der Göttlichen Komödie Dante Alighieris. Berlin und Stettin 1826.

Gottl. Heinr. Ad. Wagner, Il Parnasso Italiano. Lipsia 1826.

Young William Ottley, A Series of Plates engraved after the Paintings and Sculptures of the most eminent Masters of the early Florentine School. London 1826.

Alessandro Manzoni, Opere Poetiche con Prefazione di Goethe. Jena 1827.

John Flaxman, Lectures of Sculpture. London 1829.

Graf Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. III. Berlin 1841.

Wilhelm von Humboldts gesammelte Werke. Bd. III. Berlin 1843.

August Wilhelm von Schlegel, Sämtliche Werke. Herausgegeben von Eduard Böcking. 12 Bände. Leipzig 1846—1847.

Chr. Schuchardt, Goethes Kunstsammlungen. Bd. I und II. Jena 1848.

Joh. Gottfr. Schadow, Kunst-Werke und Kunst-Ansichten. Berlin 1849.

Heinr. Düntzer, Goethes Faust. 2 Bände. Leipzig 1850, 1851.

August Graf von Platen, Gesammelte Werke. Bd. VII. Leipzig 1853.

Woldemar von Biedermann, Goethe und Leipzig. 2 Bände. Leipzig 1865.

Bernhard Rudolf Abeken, Goethe in den Jahren 1771—1775. 2. Auflage. Hannover 1865.

Theodor Paur, Dante in Deutschland. Unsere Zeit. N. F. Bd. I. 1865.

Ferdinand Piper, Dante und seine Theologie. Evangelisches Jahrbuch für 1865. Berlin 1865.

Daniel Stern (Gräfin d'Agoult), Dante et Goethe. Dialogues. Paris 1866.

Edmond Scherer, Dante et Goethe. 1866. Abgedr. in: Études sur la Littérature contemporaine, Vol. VI. Paris 1882. (Nouvelle édition, Paris 1894.)

Emile Montégut, Dante et Goethe. 1866. Abgedr. in: Types littéraires et Fantaisies esthétiques. Paris 1882.

A. Mézières, Dante et Goethe in: Revue des Cours littéraires. Vol. III. 1865/66.

H. Welcker, Der Schädel Dantes. Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. I. 1867.

Karl Witte, Die Totenmaske. Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. I. 1867.

Theodor Paur, Dantes Porträt. Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. II. 1869.

Ernst Förster, Vorwort zum Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. II. 1869.

V. A. Huber, Dante ein Schattenriß. Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. II. 1869.

Aus Schellings Leben in Briefen. Bd. I. Leipzig 1869.

Franz Hettinger, Grundidee und der Charakter der Divina Commedia Dantes Alighieris. Bonn 1876.

Rudolf Pfleiderer, Die Gesamtidee der Göttlichen Komödie. Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. IV. 1877.

Hermann Henkel, Zu den Terzinen im II. Faust. Schnorrs Archiv. Bd. VIII. 1878.

Franz Xaver Wegele, Dantes Leben und Werke. 3. Auflage. Jena 1879.

Franz Hettinger, Die Göttliche Komödie des Dante Alighieri nach ihrem wesentlichen Inhalt und Charakter dargestellt. Freiburg i. B. 1880.

Prof. L. Friedländer, Zu Goethes Faust. Deutsche Rundschau. Bd. 26. Jan. 1881.

Julius Friedländer, Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts. Berlin 1881—1883. (Vgl. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Bd. II.)

Friedrich Schlegels Jugendschriften. 1794—1802. Herausgegeben von J. Minor. Wien 1882.

Alfred Armand, Les Médailleurs Italiens du XVme et XVIme siècle. 3 Bände. Paris 1883—1887.

G. Dehio, Altitalienische Gemälde als Quelle zum Faust. Goethe-Jahrbuch. Bd. VII. Frankfurt a. M. 1886.

H. v. L. [Melzl von Lomnitz], Goethe und Freidank als Interpreten Dantes, namentlich seiner 3 L. Klausenburg 1886.

E. H. Plumptree, The Commedia and the Canzoniere of Dante Alighieri. Vol. I. London 1886. Vol. II. London 1887.

Ludwig Geiger, Goethe und die Renaissance. Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance. Bd. II. Berlin 1887 (wieder abgedruckt in: Vorträge und Versuche. Dresden 1890).

Victor Hehn, Gedanken über Goethe. Berlin 1888.

F. J. Frommann, Das Frommann-Haus und seine Gäste. 3. Ausgabe. Stuttgart 1889.

F. J. Frommann, Goethes Tod und Bestattung. Goethe-Jahrbuch. Bd. XII. 1891.

Ludwig Volkmann, Bildliche Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance. Leipzig 1892.

Hubert Janitschek, Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst. Leipzig 1892.

Schillers Briefe. Herausgegeben von Fritz Jonas. 7 Bände. Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien o. J. [1892 ff.].

Aus dem Leben **Theodor von Bernhardis.** I. Jugenderinnerungen. Leipzig 1893.

Theodor Volbehr, Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1893.

Antonio Zardo, Goethe ed il Cattolicismo. Nuova Antologia. Vol. CXXVII. 1893.

Max Koch, Zur Entstehung zweier Faust-Monologe. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. N. F. VIII. 1895.

Emil Sulger-Gebing, Dante in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts bis zum Erscheinen der ersten vollständigen Übersetzung der Div. Com. (1767/69). Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. N. F. Bd. IX und X. 1895 f.

B. Graefe, An-Dante. Divina Commedia als Quelle für Shakespeare und Goethe. Drei Plaudereien. Leipzig 1896.

Albert Bielschowsky, Goethe. 2 Bände. München 1896, 1904.

Franz Xaver Kraus, Dante. Berlin 1897.

Emil Sulger-Gebing, Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst. München [Berlin] 1897.

Karl Borinski, Über poetische Vision und Imagination. Ein historisch-psychologischer Versuch anläßlich Dantes. Halle 1897.

Paul Pochhammer, Durch Dante. Zürich und Leipzig o. J. [1897].

Arturo Farinelli, Humboldt en Espagne. Paris 1898.

Franz Wickhoff, Der zeitliche Wandel in Goethes Verhältnis zur Antike dargelegt am Faust. Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts. Bd. I. Wien 1898.

Hermann Oelsner, Dante in Frankreich. Berlin 1898.

Paul Pochhammer, Dante im Faust. Sonderabdruck aus der Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1898.

Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1898.

Goethe und die Romantik. Herausgegeben von Schüddekopf und Walzel. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. XIII und XIV. Weimar 1898, 1899.

Max Morris, Swedenborg im Faust. Euphorion VI. 1899. Wieder abgedruckt in: Goethe-Studien. 2. Auflage. Bd. I. 1902.

Otto Pniower, Goethes Faust. Zeugnisse und Exkurse. Berlin 1899.

Joseph Kohler, Dantes Beatrice. Monatsblätter für deutsche Literatur von Alb. Warnecke. Bd. III. 1899 (wieder abgedruckt in: Aus Kultur und Leben. Gesammelte Essays. Berlin 1904).

Arturo Farinelli, Dante e Goethe. Firenze 1900.

Hermann Grimm, Fragmente. Bd. I. Stuttgart 1900.

Theodore Wesley Koch, Catalogue of the Dante Collection by Fiske. Vol. I, II. London 1898—1900.

Bernhard Suphan, Elegie, September 1823. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. XV. Weimar 1900.

Karl Federn, Dante (Dichter und Darsteller. Bd. III). Leipzig 1901.

Erich Schmidt, Danteskes im Faust. Archiv für das Studium neuerer Sprachen und Literaturen. Bd. CVII. 1901.

Max Morris, Gemälde und Bildwerke im Faust. Goethe-Studien. 2. Auflage. Bd. I. Berlin 1902.

Emil Sulger-Gebing, A. W. Schlegel und Dante in: Germanistische Forschungen, Hermann Paul zum 17. März 1902 dargebracht. Straßburg 1902.

Ingo Kraus, Das Dantebild vom Beginn des Quattrocento bis Raffael, in: H. Helbings Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel. Bd. II. München 1902.

Joseph Kohler, Fausts Pakt mit Mephistopheles. Goethe-Jahrbuch. Bd. XXIV. Frankfurt a. M. 1903 (wieder abgedruckt in: Aus Kultur und Leben Gesammelte Essays. Berlin 1904).

Michele Kerbaker, l'eterno femminino e l'epilogo celeste nel Fausto di W. Goethe. Napoli 1903.

Paul Pochhammer, Goethes Märchen. Goethe-Jahrbuch. Bd. XXV. Frankfurt a. M. 1904.

Friedrich Noack, Aus Goethes römischem Kreise. Goethe-Jahrbuch. Bd. XXV. Frankfurt a. M. 1904.

Bernhard Rudolf Abeken, Goethe in meinem Leben. Herausgegeben von Adolf Heuermann. Weimar 1904.

Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen. II. Teil: Die dramatischen Dichtungen. Bd. II. Frankfurt a. M. 1904.

Otto Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung. 3. Auflage. Leipzig 1905.

Ernst Steinmann, Die sixtinische Kapelle. Bd. II: Michelangelo. München 1905.

Richard M. Meyer, Goethe. 3. Auflage. 2 Bände. Berlin 1905.

Arturo Farinelli, Dante et Voltaire. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. VI. 1906.

Max Koch, Richard Wagner. I. Band. Berlin 1907. (Geisteshelden. Bd. LV/LVI.)

Karl Voßler, Die Göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung. I. Band. I. Teil. Heidelberg 1907.

Personen-Verzeichnis.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.







